JERZY GROTOWSKI

Spre un teatru sărac

coperta: Dan Stanciu

versiunea românească s-a realizat după ediția franceză
Editions L'Age d'Homme SA, Lausanne, 1971

ISBN: 973-98348-9-2

seria **MAGISTER**

JERZY GROTOWSKI
Spre un teatru sărac

Traducere de **George Banu** și **Mirella Nedelcu-Patureau**
Prefață de **Peter Brook**. Postfață de **George Banu**

Editura UNITEXT
București, 1998

Traducerea a fost realizată cu participarea
Academiei Experimentale a Teatrelor, Paris

Publicarea a fost posibilă datorită sprijinului
Ministerului Culturii din România şi al
Uniunii Teatrale din România-UNITER

PREFAȚĂ

Grotowski este unic.

De ce?

Pentru că, după cîte știu, nimeni altul pe lumea asta de la Stanislavski încoace nu a studiat atît de profund și de complet ca Grotowski jocul actorului, fenomenul și semnificația sa, natura și știința proceselor sale mintale, fizice și emoționale.

Grotowski își intitulează teatrul său laborator. Este un laborator. Un centru de cercetare. Este poate singurul teatru de avant-gardă unde sărăcia nu este un inconvenient, unde lipsa banilor nu este o scuză pentru mijloace neadecvate care mimează în mod automat experimentele. În teatrul lui Grotowski, ca în toate adevăratele laboratoare, experiențele sînt valabile din punct de vedere științific pentru că ele respectă condițiile esențiale. În teatrul său, există o concentrare absolută a unui mic grup iar timpul nu are limite. Astfel, dacă descoperirile sale vă interesează trebuie să vă duceți în Polonia. Sau dacă nu, faceți ca noi. Aduceți-l pe Grotowski aici.

Grotowski a lucrat două săptămîni cu grupul nostru. Nu am să descriu această expereiență. De ce? Mai întîi pentru că o astfel de cercetare nu este liberă decît într-o atmosferă de încredere, iar încrederea depinde de certitudinea de a nu fi divulgat. În al doilea rînd, pentru că este o activitate care se efectuează în mod esențial fără cuvinte. A vorbi înseamnă a complica și chiar a distruge exerciții care sînt limpezi și simple cînd sînt indicate cu un gest și executate de un spirit și un corp care nu fac decît unul.

Ce ne-a adus această muncă în comun?

Pentru fiecare actor ea a reprezentat o serie de șocuri.

Șocul de a se confrunta cu niște noțiuni simple și irefutabile.

Șocul de a depista propriile sale supterfugii, trucuri și clișee.

Șocul de a presimți ceva din propriile sale resurse, vaste și neexplorate.

Șocul de a fi forțați să ne întrebăm de ce sîntem actori.

Șocul de a fi forțați să recunoaștem că astfel de întrebări există și că – în ciuda unei lungi tradiții engleze de a evita seriosul în arta teatrală – a venit timpul să ne înfruntăm cu ele. Și să descoperim că vrem să le înfruntăm.

Şocul de a vedea că, undeva pe lume, jocul teatral este o artă căreia cineva i se dăruieşte în mod absolut, monahal şi total. Că expresia lui Artaud deja răscitată, "a fi crud cu mine însumi", devine realmente un mod de viaţă total pentru abia o duzină de persoane, undeva în Polonia.

Cu o condiţie. A se consacra jocului nu face din joc un scop în sine. Dimpotrivă. Pentru Grotowski, a juca este un vehicul. Cum să spun? Teatrul nu este un supterfugiu, un refugiu. Un mod de viaţă este un mod de viaţă. Aceasta are aerul unei lozinci religioase? Se poate. Aceasta e aproape tot ce mi se pare că ar trebui spus. Nici mai mult nici mai puţin. Rezultate? Puţin probabil. Actorii noştri sînt mai buni? Mai buni ca oameni? Nu în sensul acesta, după cum am putut s-o văd, nici atît cît s-a afirmat. (Şi, bineînţeles, nu erau toţi extaziaţi de experienţa lor. Unii erau contrariaţi.)

Dar cum a spus Arden:

Căci mărul poartă o sămînţă ce creşte
De o viaţă şi o bucurie calmă
Pentru a deveni un arbore împlinit în roadele sale
Pentru totdeauna şi o zi.

Munca lui Grotowski şi munca noastră sînt paralele, dar cu puncte de contact comune; prin ele, prin simpatie, ne întîlnim.

Dar viaţa teatrului nostru este complet diferită de a lui. Grotowski conduce un laborator. El nu are nevoie de public decît din cînd în cînd, şi atunci puţin numeros. Tradiţia sa este catolică – sau anti-catolică; în acest caz, cele două extreme se întîlnesc. Grotowski crează o formă de a servi. Noi lucrăm în altă ţară, în altă limbă, în altă tradiţie. Scopul nostru nu este de a crea o nouă liturghie, ci noi relaţii elizabethane – legînd ceea ce e particular şi ceea ce e public, ceea ce e intim şi ceea ce e colectiv, ceea ce e secret şi ceea ce e accesibil, ceea ce e vulgar şi ceea ce e magic. Pentru aceasta, avem nevoie în acelaşi timp de o mulţime pe scenă şi de o mulţime care priveşte – şi în interiorul acestei scene înţesate de lume, avem nevoie de indivizi care oferă adevărurile lor cele mai intime unor indivizi dintr-o sală plină, împărţind cu ei o experienţă colectivă.

Am ajuns deja destul de departe în elaborarea unei scheme globale – ideea unui grup, a unui ansamblu.

Dar munca noastră este încă prea grăbită, prea frustă, pentru dezvoltarea tuturor indivizilor care o compun.

Ştim, în teorie, că fiecare actor trebuie să-şi pună zilnic arta la încercare – ca pianiştii, dansatorii, pictorii – şi că, dacă nu o face, este aproape sigur că va

deveni rigid, că va recurge la clişee şi că, eventual, va declina. O recunoaştem şi totuşi facem atît de puţin în această cursă fără sfîrşit după un sînge nou, după vitalitatea tinereţii – cu excepţia a cîtorva, printre cei mai dotaţi, care, bineînţeles, au cele mai mari şanse şi absorb majoritatea timpului disponibil.

Studioul de la Stratford era o recunoaştere a acestei probleme, dar se izbea fără încetare de presiunea repertoriului, de o companie supraîncărcată, de simpla oboseală.

Munca lui Grotowski a reamintit că ceea ce îndeplineşte el aproape miraculos cu un pumn de actori este necesar de asemnea şi fiecărui individ din cele două uriaşe companii ale noastre, în două teatre separate de o sută de kilometri.

Intensitatea, onestitatea şi precizia muncii sale nu pot lăsa decît un lucru după ele. O provocare. Dar nu de o zi, nu de o singură dată în viaţă. De toate zilele.

Peter BROOK

(Prefaţă la ediţia din 1968, Odin Teatrets Forlag şi din 1971, Editura L'Age d'homme, Lausanne)

SPRE UN TEATRU SĂRAC

Acest articol de Jerzy Grotowski a fost publicat în: Odra (Wroclaw, 9/1965); Kungs Dramatiska Teaterns Program (Stockholm, 1965); Scena (Novi Sad, 5/ 1965);
Cahiers Renaud-Barrault (Paris, 55/1966);
Tulane Drama Review (New Orleans, T35, 1967)

Îmi pierd întotdeauna puţin răbdarea cînd sînt întrebat: "Care este originea lucrărilor Dumneavoastră experimentale?" Aceasta pare să postuleze ideea că activitatea "experimentală" este tangenţială (a juca cu o oarecare tehnică "nouă" de fiecare dată) şi tributară. Rezultatul se presupune a fi o contribuţie la regia modernă – o scenografie utilizînd idei electronice sau de sculptură la modă, muzică contemporană, actorii propunînd în mod independent stereotipuri proprii clownilor sau cabaretului. Cunosc acest gen: l-am practicat. Producţiile Teatrului Laborator merg în altă direcţie. În primul rînd, noi ne propunem să evităm eclectismul, încercînd să rezistăm la ideea că teatrul este o sumă de discipline. Ne străduim să definim ceea ce diferenţiază teatrul, ceea ce separă activităţile sale de alte categorii de spectacole. În al doilea rînd, producţiile noastre sînt investigaţii amănunţite privind relaţiile actori/public. În realitate, noi considerăm că tehnica personală a actorului este nucleul artei teatrale.

Sursele unui asemenea fel de a aborda lucrurile sînt dificil de localizat, dar pot vorbi despre tradiţiile sale. Am fost nutrit de Stanislavski; căutările sale continue, reînnoirea sistematică a metodelor sale de observaţie şi relaţia sa dialectică cu propria sa activitate precedentă au făcut din el idealul meu personal. Stanislavski a pus întrebările metodologice fundamentale. Cu toate acestea, soluţiile noastre diferă mult de ale sale --cîteodată, ajungem la concluzii opuse.

Am studiat cele mai marcante metode de antrenament ale actorului în Europa şi în alte părţi. Cele mai importante printre ele: exerciţiile de ritm ale lui Dullin, cercetările lui Delsarte asupra reacţiilor extravertite şi introvertite, lucrările lui Stanislavski despre "acţiunile fizice", antrenamentul biomecanic al lui Meyerhold, sintezele lui Vahtangov. Tehnicile de antrenament din teatrul oriental sînt, de asemenea, foarte stimulante – în special opera din Pekin, dansurile Kathakali şi teatrul Nô japonez. Aş putea să citez alte sisteme teatrale, dar metoda pe care o dezvoltăm nu este o combinaţie de tehnici împrumutate la aceste surse (chiar dacă

cîteodată adoptăm din ele elemente pentru uzajul nostru). Noi nu vrem să predăm actorului un ansamblu predeterminat de mijloace sau să-i oferim un "bagaj de artificii". Metoda noastră nu este o metodă deductivă care adiţionează "mijloacele". Aici totul este concentrat pe "maturaţia" actorului care se dezvăluie printr-o tensiune extremă, printr-o despuiere completă, printr-o descoperire a propriei sale intimităţi – toate acestea fără egocentrism sau autodelectare. Actorul se dăruie totalmente. Este o tehnică de integrare a tuturor forţelor psihice şi corporale ale actorului, care ies la iveală de la baza fiinţei sale şi a instinctului său, ţîşnind dintr-un soi de "transluminare". Pentru noi, educaţia unui actor nu înseamnă să-l învăţăm ceva: noi încercăm să eliminăm rezistenţele sale organice faţă de acest proces. Nu există o diferenţă în timp între impulsul "interior" şi reacţia "exterioară", în aşa fel încît impulsul este în acelaşi timp reacţie.Impulsul şi acţiunea acţionează împreună: corpul dispare, arde, şi spectatorul nu vede decît o serie de impulsuri vizibile. Astfel, noi adoptăm metoda *via negativa* – nu un ansamblu de mijloace, ci o eliminare de blocaje. Ani de muncă şi de exerciţii compuse în mod special (care, graţie unui antrenament fizic, plastic şi vocal, încearcă să ghideze actorul către genul de concentrare apropriat) ne permit cîteodată să descoperim începutul acestei căi. Tot ce a fost scos la iveală poate fi atunci cultivat cu grijă. Procesul însuşi, deşi depinzînd oarecum de concentrare, de încredere, de abandon, chiar de dispariţia totală în acţiune, nu este voluntar. Starea de spirit este o pasivitate capabilă să realizeze un rol activ, o stare în care "*nu vrem să facem aceasta*", sau, mai degrabă, "*ne resemnăm să nu o facem*".

Cea mai mare parte din actorii Teatrului Laborator au început tocmai să lucreze posibilitatea de a obiectiviza acest proces. În munca lor cotidiană, ei nu se concentrează asupra "tehnicii spirituale", ci asupra compoziţiei rolului, a construcţiei formei, a expresiei semnelor, adică asupra structurii. Nu există o contradicţie între tehnica personală şi structură. Noi credem că un proces personal care nu este "articulat" printr-o structurare a rolului nu este o eliberare şi că se va pierde în amorf.

Considerăm nu numai că structura nu limitează procesul personal, ci, dimpotrivă, ea îl purifică. (Tensiunea figurativă între proces şi structură le fortifică pe amîndouă. Structura este ca o capcană declanşată, căreia procesul îi răspunde în mod spontan şi împotriva căreia el luptă). Formele comportării comune, "cotidiene", întunecă adevărul; noi "articulăm" un rol ca un fluviu de semne care dezvăluie ceea ce ascunde sub masca viziunii comune: dialectica comportamentului uman. În momentul unui şoc psihic, de groază, de pericol mortal sau de bucurie nemăsurată, un om nu se comportă "în mod cotidian". Cînd se entuziasmează, (în vechiul sens al cuvîntului), el foloseşte semne ritmice, începe să danseze să cînte. *Semnul organic*, şi nu gestul comun, este pentru noi expresia elementară.

În termeni de tehnică formală, noi nu căutăm să obţinem o proliferare de semne sau o acumulare (ca în repetiţiile formale din teatrul oriental).Eliminăm mai degrabă, abandonînd elementele de comportare "cotidiană" care împiedică impulsul pur. O altă tehnică ce pune în lumină structura organică a semnelor este contradicţia (între gest şi voce, voce şi cuvînt, cuvînt şi gîndire, voinţă şi acţiune, etc) – aici, deasemenea adoptăm *via negativa.*

În spectacolele noastre, este greu de precizat ce elemente rezultă dintr-un program formulat în mod conştient şi ceea ce provine din structura imaginaţiei noastre. Sînt întrebat adesea dacă anumite efecte "medievale" indică o întoarcere intenţionată la "rădăcini rituale". Nu există decît un singur răspuns. În stadiul actual al cunoaşterii noastre artistice, problema rădăcinilor "mitice", a situaţiei umane elementare, are un sens definit. Cu toate acestea, faptul nu este un produs al "filosofiei artei" ci vine dintr-o descoperire practică şi din utilizarea regulilor teatrale. Aceasta vrea să spună că producţiile nu ţîşnesc din postulate estetice *a priori*, ci mai degrabă, cum spunea Sartre, "fiecare tehnică trimite la o metafizică".

Timp de ani de zile, am ezitat între impulsurile născute din practica şi aplicarea unor principii *a priori,* fără să văd în asta o contradicţie. Prietenul şi colegul meu Ludwik Flaszen a fost primul care a pus degetul pe această confuzie în munca mea: materialul şi tehnicile care veneau în mod spontan cînd pregăteam producţia, din natura însăşi a lucrului, erau revelatoare şi promiţătoare; dar ceea ce reţinusem pentru a aplica supoziţiile teoretice era mai mult în funcţie de personalitatea decît de intelectul meu. Mi-am dat seama că producţia trimitea mai degrabă la cunoaştere în loc să fie un produs al acesteia. După 1960, am pus accentul pe metodologie. Prin intermediul experienţei practice, căutam să răspund la întrebările cu care începusem: Ce este teatrul? Care este caracterul său unic? Ce poate să facă teatrul, ceea ce nici filmul nici televiziunea nu pot face? Două concepţii concrete s-au cristalizat în practica noastră: teatrul sărac şi spectacolul ca un act de transgresiune.

Eliminînd treptat ceea ce s-a dovedit a fi superfluu, am descoperit că teatrul putea să existe fără machiaj, fără costume autonome şi scenografie, fără un loc special de spectacol (scena), fără efecte de lumină sau de sunet, etc. El nu poate exista fără relaţia actor/spectator, fără comuniunea percepţiei directe, "vii". Este un vechi adevăr teoretic, dar cînd este aplicat în mod riguros, el minează majoritatea ideilor noastre obişnuite despre teatru. El refuză noţiunea de teatru ca sinteză a unor discipline de creaţie disparate – literatura, sculptura, pictura, arhitectura, jocul de lumină, interpretare (subdirecţia unui *regizor*). Teatrul contemporan este un "teatru sintetic" pe care am putea să-l numim un Teatru Bogat – bogat în slăbiciuni.

Teatrul Bogat depinde de cleptomania artistică, trăgîndu-şi inspiraţia din alte discipline, construind spectacole hibride, conglomerate fără caracter şi fără integritate, prezentate astăzi ca o operă de artă totală. Multiplicînd elementele asimilate, Teatrul Bogat încearcă să evite capcana pe care i-o întind filmul şi televiziunea. De cînd filmul şi televiziunea excelează în domeniul funcţiilor mecanice (montaj, schimbare de loc instantanee, etc.), Teatrul Bogat a lansat un apel pompos şi compensatoriu în favoarea unui "teatru total". Integrarea mecanismelor de împrumut (ecrane de cinema, de exemplu) echivalează cu o abordare tehnică sofisticată, permiţînd un dinamism şi o mobilitate sporită. Şi dacă scena şi/sau sala devin mobile, perspectiva se poate schimba în mod instantaneu şi constant. Toate astea nu sînt decît prostii.

Puţin contează cît cheltuieşte teatrul şi cum îşi exploatează resursele mecanice, el rămîne din punct de vedere tehnologic inferior filmului şi televiziunii. În consecinţă, prefer sărăcia teatrului. Ne-am resemnat la schema scena-şi-sala; pentru fiecare producţie, un nou spaţiu este prevăzut pentru actori şi pentru spectatori. Astfel, putem obţine o variaţie infinită a relaţiilor actor/spectator. Actorii pot juca în mijlocul spectatorilor, contactînd direct publicul şi acordîndu-i un rol pasiv în dramă (ceea ce am făcut în spectacolele noastre *Cain* după Bayron şi *Sakuntala* după Kalidasa). Sau, actorii pot construi structuri printre spectatori, incluzîndu-i astfel în arhitectura acţiunii, supunîndu-i la un soi de presiune, de acumulare şi limitare în spaţiu (*Akropolis*, după Wispiansky). Actorii mai pot deasemenea să joace printre spectatori şi să-i ignore, privind dincolo de ei. Spectatorii pot să fie separaţi de actori – de exemplu, printr-o palisadă înaltă, pe care o depăşesc doar cu capetele (*Prinţul constant*, după Calderon); din această perspectivă radical înclinată, ei privesc în jos către actori, ca la nişte animale la un ring, sau ca nişte studenţi în medicină ce asistă la o operaţie (această viziune detaşată, de sus în jos, dă acţiunii, printre altele, un sens de transgresiune morală). Sau toată sala este utilizată ca un loc concret: "Cina cea de taină" din *Faust* în sala de mese a mînăstirii, unde Faust vorbeşte cu spectatorii, care sînt invitaţii la serbarea barocă servită în jurul unor mese imense, oferindu-le episoade din viaţa sa. Eliminarea dihotomiei scenă/sală nu este lucrul cel mai important – aceasta creează doar un domeniu de cercetări precis. Esenţialul consistă în a găsi relaţia spectator/actor proprie pentru fiecare tip de spectacol şi în a materializa decizia prin aranjamente fizice.

Am delăsat efectele de lumină şi aceasta le-a dat actorilor posibilitatea să descopere un larg evantai de posibilităţi pentru a utiliza sursele imobile de lumină printr-o acţiune deliberată cu umbrele, cu proiectoarele, etc. Este deosebit de

semnificativ faptul că spectatorul, o dată plasat într-o zonă luminată, altfel spus cînd devine vizibil, începe să joace şi el un rol în spectacol. Devine, de asemenea, evident că actorii, ca şi personajele din pînzele lui El Greco, pot "ilumina" prin actul lor total, devenind o sursă de "lumină".

Am abandonat machiajul, nasurile false, burţile umplute cu cîlţi, tot ceea ce pune pe el actorul în cabina sa înainte de spectacol. Am găsit că era mult mai teatral pentru actor să se transforme de la un tip la altul, de la un caracter la altul, de la o siluetă la alta – sub privirea publicului – într-o manieră *săracă*, utilizînd doar propriul său corp. Compoziţia unei expresii fixe a chipului prin întrebuinţarea doar a muşchilor şi a altor impulsuri ale actorului produce un efect de transubstanţiere, în timp ce o mască preparată printr-un machiaj al artistului nu este decît un trucaj.

În acelaşi fel, un costum fără valoare autonomă, existînd doar în relaţie cu un caracter particular şi cu activităţile sale, poate fi transformat în faţa spectatorilor şi astfel să contrasteze cu funcţiile actorului, etc. Eliminarea elementelor plastice care au viaţa lor (adică reprezintă ceva independent faţă de activităţile actorului) duce la crearea de către actor a unor obiecte dintre cele mai elementare şi mai diverse. Prin utilizarea controlată a reacţiilor sale, actorul transformă planşeul într-o mare, o masă într-un confesional, o bucată de fier într-un partener însufleţit, etc. Eliminarea muzicii (în direct sau înregistrată) care nu este produsă de actori permite spectatorului însuşi să devină muzică prin orchestrarea vocilor şi a obiectelor ce se ciocnesc. Noi ştim că textul *în sine* nu este teatru, că el nu devine teatru decît prin utilizarea sa de către actor – altfel spus, graţie intonaţiilor, a asociaţilor de sunete, a muzicalităţii limbajului.

Acceptarea sărăciei în teatru, dezbărat de tot ceea ce nu este esenţial pentru el, ne-a dezvăluit nu numai ceea ce este propriu teatrului, dar desemenea şi bogăţiile profunde care sînt în natura însăşi a formei artistice.

De ce ne interesează arta? Pentru a ne depăşi frontierele, pentru a merge dincolo de limitele noastre, pentru a umple golul din noi – pentru a ne împlini. Nu este o condiţie, ci un proces în cursul căruia ceea ce este întunecat în noi devine treptat transparent. În această luptă cu propriul adevăr al fiecăruia, în acest efort de a smulge masca vieţii, teatrul cu percepţia sa fizică mi-a părut întotdeauna ca un fel de provocare. El este capabil să se provoace şi să provoace spectatorul, violînd stereotipurile acceptate ale viziunii, ale sentimentului şi ale judecăţii – provocarea este cu atît mai mare cu cît teatrul este încarnat prin respiraţie, prin corp şi alte impulsuri ale organismului uman. Această sfidare a tabu-ului, transgresiunea sa, provoacă şocul care smulge învelişurile, permiţîndu-ne să ne oferim în toată goliciunea unui lucru imposibil de definit, dar care cuprinde Erosul şi Caritas.

În munca mea de regizor, am fost deci tentat să utilizez situații arhaice sacralizate prin tradiție, situații (în domeniul religiei și al tradiției) care sînt tabu. Simțeam că aveam nevoie să mă confrunt cu aceste valori. Ele mă fascinau, mă umpleau de un sentiment de neliniște și, în același timp, ele suscitau o tentație blasfematorie: voiam să le atac, să trec dincolo de ele, sau să le confrunt cu propria mea experiență care era ea însăși determinată de experiența colectivă a timpului nostru. Acest aspect al producțiilor noastre a fost calificat în mod diferit de lupta cu "originile", "dialectica deriziunii și apologiei", sau încă "religia exprimată prin blasfem: dragostea vorbind prin ură".

Îndată ce cunoștințele mele practice au devenit conștiente și cînd experiența m-a condus l-a o "metodă", am fost nevoit să arunc o privire nouă asupra istoriei teatrului în relație cu alte domenii ale cunoașterii, mai ales cu psihologia și antropologia culturală. O revizie rațională a problemei mitului devenise necesară. Atunci am văzut în mod clar că mitul era în același timp o situație primordială și un model complex, cu o existență independentă în psihologia grupurilor sociale, inspirînd comportarea și tendințele grupului.

Teatrul, cînd era încă o parte integrantă din religie, era deja teatru; el elibera energia congregației sau a tribului încorporînd mitul și profanîndu-l sau, mai degrabă, transcendîndu-l. Spectatorul își regenera astfel cunoștințele adevărului său personal în adevărul mitului și, prin teama și sensul sacrului, el acceda la catharsis. Nu întîmplător Evul Mediu a dat naștere ideii de "parodie sacră".

Dar situația de astăzi este foarte diferită. În măsura în care grupurile sociale sînt mai puțin numeroase și mai puțin definite prin religie, formele mitice tradiționale regresează, dispar și sînt reîncarnate. Spectatorii sînt din ce în ce mai individualizați în relațiile lor cu mitul ca adevăr corporativ sau model al grupului și credința este adesea o problemă de convingere intelectuală. Identificarea unui grup cu un mit – punerea în ecuație a adevărului personal, individual, cu adevărul universal – este, virtual, imposibilă astăzi.

Ce este posibil? În primul rînd, *confruntarea* cu mitul mai degrabă decît identificarea. Altfel spus, păstrînd în același timp experiențele noastre personale, putem încerca să încarnăm mitul, tentînd să percepem relativitatea problemelor noastre, relațiile lor cu "rădăcinile" și relativitatea "rădăcinilor" în lumina experienței de astăzi. Dacă o facem în mod brutal, dacă ne dezbărăm de toate artificiile ajungînd pînă la straturile noastre cele mai intime, masca vieții astfel expusă se fisurează și cade.

În al doilea rînd, chiar pierzînd "cerul comun" al credinței și limitele inabordabile, facultatea de percepție a organismului uman persistă. Doar mitul – încarnat în acte de către organismul viu al actorului – poate funcționa ca un tabu.

Organismul viu, expus pînă la exces, ne readuce la o situaţie mitică concretă, la o experienţă a adevărului uman comun.

Încă o dată, sursele raţionale ale terminologiei noastre nu pot fi indicate cu precizie. Cînd vorbesc de "cruzime" mi se citează adesea Artaud, cu toate că formulele sale au fost fondate pe alte premise şi au un sens diferit. Artaud a fost un vizionar extraordinar, dar scrierile sale au o importanţă metodologică redusă pentru că ele nu sînt produsul unor investigaţii practice de lungă durată. Sînt o profeţie uimitoare, nu un program. Cînd vorbesc de "rădăcini" sau de "spirit mitic", mi se pun întrebări despre Nietzsche; dacă vorbesc despre "reprezentări colective", revenim la Durkheim; dacă vorbesc despre "archetipuri" – la Jung. Dar formulele mele nu vin din discipline umaniste, chiar dacă le utilizez pentru analiză. Cînd vorbesc despre expresia semnelor prin actor, mi se vorbeşte despre teatrul oriental, în special de teatrul chinez clasic (mai ales cînd se ştie că am studiat acolo). Dar semnele hieroglifice din teatrul oriental sînt inflexibile, ca un alfabet, în vreme ce semnele pe care le utilizăm noi formează scheletul acţiunii umane, cristalizarea unui rol, articularea procesului organic şi personal al actorului individual.

Nu proclam că tot ceea ce facem noi este în întregime nou. Sîntem condamnaţi, în mod conştient sau inconştient, să fim influenţaţi de tradiţii, de ştiinţă şi de artă, pînă la superstiţiile şi presentimentele proprii civilizaţiei care ne-a modelat, la fel cum respirăm aerul unui continent ce ne-a dat viaţă. Toate acestea influenţează tot ce întreprindem, chiar dacă, adesea, negăm faptul. Chiar cînd ajungem la anumite formule teoretice şi cînd ne comparăm ideile cu cele ale predecesorilor noştri despre care am vorbit deja, sîntem forţaţi să facem anumite corectări retrospective care ne permit să vedem mai clar posibilităţile care ni se deschid.

Cînd confruntăm tradiţia generală a Marii Reforme a teatrului de la Stanislavski la Dullin şi de la Meyerhold la Artaud, ne dăm seama că nu sîntem primii, dar că lucrăm într-o atmosferă specială şi definită. Cînd cercetările noastre dezvăluie şi confirmă intuiţiile altuia, sîntem plini de umilinţă. Ne dăm seama că teatrul are anumite legi obiective şi că împlinirea este posibilă numai în acest cadru sau, cum a spus Thomas Mann, într-un fel de "supunere suprioară", demnă de a-i acorda atenţia noastră.

Am ocupat o poziţie specială la direcţia teatrului Laborator polonez. Nu sînt doar director sau regizor, sau "instructor spiritual". În primul rînd, relaţia mea cu munca teatrală nu este fără îndoială univocă sau didactică. Dacă sugestiile mele se reflectă în compoziţiile spaţiale ale arhitectului nostru Gurawski, trebuie înţeles că viziunea mea s-a format după anii de colaborare cu el.

Există ceva de necomparat, intim şi productiv, în munca cu actorul care mi-a acordat încrederea sa. El trebuie să fie atent, încrezător şi liber, căci munca noastră consistă în a explora posibilităţile sale pînă la extrem. Îi urmăresc

dezvoltarea cu minuţie, uimit şi doritor de a-i veni în ajutor; dezvoltarea mea se proiectează în el, sau mai degrabă *se regăseşte în el* – şi creşterea noastră comună devine revelaţie. Nu este vorba de instruirea unui elev, ci de descoperirea unei alte persoane, în cursul căreia devine posibil fenomenul unei "a doua naşteri, împărtăşite". Actorul renaşte – nu numai ca actor, dar deasemenea ca fiinţă umană – şi eu renasc împreună cu el. Este un mod destul de stîngaci de a se exprima, dar ceea ce se împlineşte este o acceptare totală a unei fiinţe omeneşti de către alta.

NOUL TESTAMENT AL TEATRULUI

Acest interviu, al cărui titlu, "Noul Testament al Teatrului" a fost adăugat de Eugenio Barba, a fost realizat în 1964 şi reprodus în cartea sa *Alla Ricerca del Teatro* ***perduto (Marsilio Editori, Padova, 1965). El a fost de asemenea publicat în*** *Teatrets Teori eg Teknikk* ***(Oslo 1/66) şi*** *Théâtre et Université* ***(Nancy, 5/66).***

Numele chiar de Teatru Laborator ne face să ne gîndim la o cercetare ştiinţifică. Asociaţia este justă?

Termenul de cercetare nu trebuie să ne facă să ne gîndim la cercetarea ştiinţifică. Nimic nu este mai îndepărtat de ceea ce facem noi decît ştiinţa *stricto sensu,* şi nu numai din cauza lipsei noastre de calificare, dar de asemenea din cauza lipsei noastre de interes pentru acest gen de muncă.

Cuvîntul cercetare implică faptul că noi studiem profesia noastră mai degrabă ca un sculptor medieval care caută să recreeze în bucata sa de lemn o formă care există deja. Nu lucrăm ca un artist sau ca un savant, ci mai degrabă ca un cizmar ce caută locul precis din pantof unde va bătea un cui.

Celălalt sens al termenului de cercetare poate părea puţin iritant, în măsura în care el include ideea unei penetrări în natura umană însăşi. În epoca noastră, cînd toate limbile se confundă, cînd toate genurile estetice se întrepătrund, teatrul este ameninţat cu moartea pentru că filmul şi televiziunea merg pe brazdele sale. Aceasta ne obligă să examinăm natura teatrului, să vedem de ce este el diferit de alte forme de artă şi ce îl face de neînlocuit.

Cercetarea Dumneavoastră v-a condus la o definiție?

Ce înseamnă cuvîntul teatru? Este o întrebare de care ne ciocnim adesea şi la care sînt posibile numeroase răspunsuri. Pentru profesori, teatrul este un loc unde un actor recită un text scris, ilustrîndu-l printr-o serie de mişcări destinate să-l facă mai uşor de înţeles.

Astfel interpretat, teatrul este un accesoriu util al literaturii dramatice. Teatrul intelectual nu este nimic altceva decît o variantă a acestei concepţii. Avocaţii săi îl consideră ca un soi de tribună polemică. Aici, de asemenea, textul este elementul cel mai important şi teatrul este prezent doar pentru a servi ca suport anumitor argumente intelectuale, punînd în evidenţă confruntarea lor. Revine astfel la suprafaţă arta medievală a duelului oratoric.

Pentru spectatorul mijlociu, teatrul este înainte de toate un loc de distracţie. Dacă el speră să întîlnească aici o muză frivolă, textul nu-l interesează la urma urmei. Ceea ce îl atrage sînt aşa zisele gaguri, efectele comice şi poate jocurile de cuvinte care ne reduc la text. Atenţia sa va fi dirijată în mod esenţial spre actor ca centru al atracţiei. O femeie tînără, destul de sumar îmbrăcată, este ea însăşi o atracţie pentru anumiţi spectatori care aplică acestei apariţii criterii culturale, deşi o astfel de judecată este în cazul de faţă o compensaţie a unei frustrări personale.

Spectatorului care nutreşte aspiraţii culturale, îi place din timp în timp să urmărească spectacole din cel mai serios repertoriu, cîteodată chiar o tragedie conţinînd un anume element melo-dramatic. În acest caz, preferinţele sale vor varia mult. Pe de o parte, el poate proba că aparţine celei mai bune societăţi unde "Arta" este o garanţie şi, pe de altă parte, el vrea să experimenteze anumite emoţii care îi vor da un sentiment de autosatisfacţie. Chiar dacă e cuprins de milă pentru biata Antigona şi de aversiune pentru crudul Creon, el nu merge pînă la sacrificiul eroinei, ceea ce nu-l împiedică, de altfel, să se simtă egalul său din punct de vedere moral. Pentru el, problema este să fie capabil să simtă "nobil". Calităţile didactice ale acestui gen de emoţie sînt îndoielnice. Publicul – fiecare este un Creon – va fi alături de Antigona tot timpul spectacolului, fapt care nu-l va împiedica pe nici unul dintre ei să se comporte ca Creon, o dată ieşit din teatru. E de ajuns să notăm succesul pieselor descriind o copilărie nefericită. Contemplarea suferinţelor unui copil nevinovat pe scenă permite încă şi mai uşor spectatorului să simpatizeze cu nenorocita victimă. Aceasta îl asigură de propriul său nivel ridicat al valorilor morale.

Oamenii de teatru înşişi nu au în general o concepţie clară despre teatru. Pentru actorul mijlociu, teatrul este mai ales şi înainte de orice *el-însuşi*, propriul

său organism individual. Această atitudine dă naştere la lipsa de pudoare şi la autosatisfacţia care îi permit să facă lucruri care nu cer nici o ştiinţă specială, care sînt banale şi comune, ca de pildă să meargă, să aprindă o ţigară, să-şi pună mîinile în buzunare, etc. În optica actorului, aceasta nu dezvăluie nimic, dar îi ajunge lui însuşi pentru că, aşa cum am spus, el, actorul Dl. X, este teatrul. Şi dacă actorul posedă un anume farmec care acţionează asupra publicului, el este consolidat în convingerea sa.

Pentru decorator, teatrul este, înainte de toate, o artă plastică şi aceasta poate avea consecinţe pozitive. Decoratorii sînt adesea suporterii unui teatru literar. Ei proclamă că decorul, la fel ca actorul, trebuie să servească piesa. Această profesiune de credinţă nu dezvăluie o dorinţă de a servi literatura, ci pur şi simplu un complex faţă de regizor. Ei preferă să fie de partea scriitorului în măsura în care acesta este mai îndepărtat şi, în consecinţă, mai puţin apt să le impună restricţii. În practică, decoratorii cei mai originali sugerează o confruntare între text şi o viziune plastică care depăşeşte şi pune în lumină imaginaţia scriitorului. Dacă decoratorii polonezi sînt adesea pionieri în teatrul din ţara lor, faptul nu este probabil o coincidenţă. Ei exploatează numeroase posibilităţi oferite de dezvoltarea revoluţionară a artelor plastice în secolul al XX-lea, secol care a inspirat într-o mai mică măsură scritorii şi regizorii.

Aceasta nu implică un anume pericol? Criticii ce-i acuză pe decoratori că domină scena avansează din punct de vedere obiectiv un argument valabil, dar punctul lor de plecare este greşit. Este ca şi cum ar acuza o maşină că avansează mai repede decît un melc. Aceasta îi deranjează şi nu faptul de a şti dacă viziunea decoratorului domină pe cea a actorului sau a regizorului. Viziunea decoratorului este creatoare, nu este stereotipată, şi chiar dacă este, ea pierde caracterul său tautologic printr-un imens proces de amplificare. Cu toate acestea, teatrul este transformat – că decoratorului îi convine sau nu – într-o serie de tablouri vivante. El devine un fel de "cameră obscură" monumentală, de "lanternă magică" captivantă. Dar atunci, nu încetează el de a mai fi teatru?

În sfîrşit, ce este teatrul pentru regizor? Regizorii se consacră teatrului după ce au eşuat în alte domenii. Cel ce a visat odată să scrie piese termină în general ca regizor. Actorul care nu reuşeşte, actriţa care a jucat odinioară junele primadone şi care îmbătrîneşte, toţi aceştia se întorc către regie. Criticul de teatru care a avut un îndelung complex de neputinţă faţă de o artă pe care nu ştie decît să o descrie, se apucă de regie. Profesorul de literatură hipersensibil care s-a săturat de lucrările academice se consideră competent pentru a deveni regizor. El ştie ce este o dramă – şi ce este teatrul altceva pentru el decît realizarea unui text?

Pentru că sînt determinate de motive psiho-analitice atît de variate, ideile regizorilor despre teatru sînt de asemenea cît se poate de diferite. Munca lor apare ca o compensaţie a unor fenomene diverse. Un om care, de exemplu, are tendinţe politice nesatisfăcute, devine adesea regizor şi se bucură de sentimentul puterii pe care poziţia lui i-l conferă. Nu o singură dată aceasta a dus la pervertirea interpretărilor şi regizorii care sînt posedaţi de o astfel de nevoie de putere au montat piese polemice "împotriva autorităţilor".

Bineînţeles că un regizor vrea să fie creator. De aceea – mai mult sau mai puţin conştient – el se face avocatul teatrului autonom, independent de literatură pe care o consideră mai degrabă ca un pretext. Dar, pe de altă parte, oamenii care pot face o astfel de muncă creatoare sînt rari. Numeroşi sînt cei care se mulţumesc în mod oficial cu o definiţie literară şi intelectuală a teatrului sau cu menţinerea teoriei lui Wagner după care teatrul trebuie să fie o sinteză a tuturor artelor. O formulă foarte utilă! Ea permite respectul textului, acest element fundamental de neviolat, şi în plus nu provoacă un conflict cu mediul literar şi filologic. Între paranteze trebuie subliniat că fiecare autor – chiar şi cei care pot fi astfel calificaţi din pură politeţe – se simte obligat să apere onoarea şi drepturile lui Mickiewicz, Shakespeare, etc., pentru că, pur şi simplu, el se consideră colegul lor. Astfel, teoria lui Wagner despre "teatrul, arta totală" stabileşte *pacea bravilor* în domeniul literar.

Această teorie justifică exploatarea elementelor plastice ale scenografiei în spectacol şi îi atribuie rezultatele. Acelaşi lucru se petrece şi în muzică, fie ea operă originală sau montaj. La aceasta se adaugă alegerea accidentală a unuia sau mai multor actori cunoscuţi şi din toate aceste elemente coordonate întîmplător iese un spectacol care satisface ambiţiile regizorului. El tronează pe vîrful tuturor artelor cînd, de fapt, în realitate, el se hrăneşte de eforturile creatoare făcute de alţii pentru el – cine poate fi creator cu adevărat în astfel de circumstanţe?

Astfel, numărul de definiţii ale teatrului este practic ilimitat. Pentru a evita acest cerc vicios, ar trebui, fără îndoială, să eliminăm şi nu să adăugăm. În consecinţă, trebuie să ne întrebăm ceea ce este indispensabil în teatru. Să vedem.

Poate teatrul exista fără costume şi fără decoruri? Da, poate.

Poate să existe fără muzică, ca acompanient al acţiunii? Da.

Poate să existe fără efecte de lumină? Bineînţeles.

Şi fără text? Da; istoria teatrului o confirmă. În evoluţia artei teatrale, textul a fost unul dintre ultimele elemente care au fost adăugate. Dacă urcăm pe scenă cîteva persoane cu un scenariu elaborat de ele şi le lăsăm să-şi improvizeze replicile ca în Commedia dell'Arte, spectacolul va fi la fel de bun chiar dacă cuvintele nu sînt articulate, ci doar murmurate.

Dar poate teatrul exista fără actori? Nu cunosc nici un exemplu de acest fel. Am putea cita teatrul de marionete. Totuşi, chiar aici, vom găsi în spatele scenei un actor, chiar dacă este un actor de un alt soi.

Poate teatrul exista fără public? În caz extrem, cel puţin un spectator e necesar pentru a face un spectacol. Ne rămîn, astfel, actorul şi spectatorul. Putem defini deci teatrul ca "ceea ce se petrece între un spectator şi actor". Tot restul este suplimentar. Nu din întîmplare propriul nostru teatru laborator s-a dezvoltat plecînd de la un teatru bogat în resurse – în care artele plastice, lumina şi muzica erau exploatate în mod constant – spre un teatru ascetic pe care l-am realizat în cursul ultimilor ani: un teatru ascetic unde nu mai rămîn decît actorii şi publicul. Toate celelalte elemente vizuale – adică plastice – sînt construite prin mijloacele corpului actorului, efectele acustice şi muzicale prin vocea sa. Aceasta nu înseamnă că privim literatura de sus, ci că nu găsim în ea esenţa teatrului, chiar dacă marile opere literare pot fără nici o îndoială să aibă un efect stimulant asupra acestei geneze. De cînd teatrul nostru se compune doar din actori şi din public, exigenţele noastre faţă de cei doi termeni sînt sporite. Chiar dacă nu putem să educăm publicul – în fine, nu în mod sistematic – *putem* educa actorul.

În aceste condiţii, cum este antrenat actorul în teatrul Dumneavoastră şi care este funcţia sa în spectacol?

Actorul este un om care lucrează în public cu corpul său, oferindu-l în mod public. Dacă acest corp se mulţumeşte să ne demonstreze doar ce ste el – ceva ce este la îndemîna oricărui individ mijlociu – atunci el nu este capabil să realizeze un act total. Dacă arta actorului este exploatată pentru bani sau pentru a cîştiga favorurile publicului, atunci arta sa se învecinează cu prostituţia. Fapt este că timp de numeroase secole, teatrul a fost asociat prostituţiei într-un sens sau altul al termenului. La un moment dat, cuvintele "actriţă" şi "curtezană" erau sinonime. Astăzi, ele sînt separate de o linie mai mult sau mai puţin clară nu din cauza unei schimbări în lumea actoricească, ci pentru că societatea s-a schimbat. Astăzi, diferenţa între femeia respectabilă şi curtezană s-a şters.

Ceea ce frapează cînd examinăm munca actorului aşa cum este ea practicată în zilele noastre, este mizeria sa; tocmelile privitoare la un corp, exploatat de către protectorii săi – director, regizor – dau naştere la rîndul lor la o atmosferă de intrigă şi de revoltă.

Tot aşa cum doar un mare păcătos poate deveni sfînt, după teologi, (să nu uităm Apocalipsul: "Pentru că eşti călduţ, pentru că nu eşti nici rece nici fierbinte,

te voi scuipa din gura mea"), mizeria actorului poate fi transformată într-un soi de sfințenie. Istoria teatrului cunoaște numeroase exemple în acest gen.

Nu mă înțelegeți greșit. Vorbesc de "sfințenie" în calitate de necredincios. Înțeleg prin asta o "sfințenie laică". Dacă, provocîndu-se el însuși în public, actorul îi provoacă pe ceilalți și prin exces, profanare și sacrilegiu injurios se dezvăluie sie-și, smulgîndu-și masca de toate zilele, el permite spectatorului să întreprindă un proces similar. Nu-și vinde corpul, ci-l sacrifică. El repetă ispășirea, se apropie de sfințenie. Dacă o astfel de acțiune nu este ceva trecător nici întîmplător, un fenomen care nu poate fi prevăzut în spațiu și în timp, dacă vrem ca o trupă pentru care acest gen de muncă este pîinea sa cotidiană – atunci trebuie să adoptăm o metodă specifică de cercetare și de antrenament.

Ce vrea să spună, în practică, a lucra cu un actor "sfînt"?

Există un mit după care un actor care posedă un fond considerabil de experiență poate să-și făurească ceea ce am putea numi propriul său "arsenal" – altfel spus, o acumulare de metode, de artificii și de trucuri. El poate să aleagă printre ele un număr anume de combinații pentru fiecare rol și astfel, să atingă expresivitatea necesară pentru a cîștiga atenția publicului. Acest "arsenal" sau magazin nu poate fi nimic altceva decît o colecție de clișee și, în acest caz, această metodă este inseparabilă de concepția unui "actor curtezan".

Diferența între "actorul curtezan" și "actorul sfînt" este aceeași ca între abilitatea tehnică a unei curtezane și aptitudinea de dăruire și de acceptare ce se naște într-o dragoste adevărată; altfel spus, sacrificiul de sine. Esențial în cel de-al doilea caz este de a fi capabil de a elimina toate elementele perturbatoare pentru a putea depăși toate limitele imaginabile. Tehnica "actorului sfînt" este o *tehnică inductivă* (adică o tehnică de eliminare), în vreme ce aceea a unui "actor curtezan" este o *tehnică deductivă* (adică o acumulare de trucuri).

Actorul care se dezvăluie el însuși, sacrificîndu-și partea sa cea mai intimă – cea care nu este făcută pentru ochii lumii – trebuie să fie capabil să-și exprime ultimul impuls. El trebuie să fie capabil să dea viață, prin sunet și mișcare, acelor impulsuri care oscilează la frontiera între vis și realitate. Pe scurt, el trebuie să fie capabil să construiască propriul său limbaj psiho-analitic de sunete și gesturi, tot așa cum un mare poet crează propriul său limbaj de cuvinte.

Dacă examinăm, de exemplu, problema sunetului, aparatul vocal al actorului trebuie să fie infinit mai dezvoltat decît cel al omului de pe stradă. Pe de altă parte, acest aparat trebuie să fie capabil să producă reflexe ale sunetului atît de rapide încît gîndirea – care ar putea suprima toată spontaneitatea – să nu aibă timp să intervină.

Actorul trebuie să fie capabil să descifreze toate problemele corpului său care îi sînt accesibile. El trebuie să ştie cum să dirijeze aerul spre părţile corpului unde sunetul poate fi creat şi amplificat printr-un soi de rezonanţă. Actorul mijlociu cunoaşte doar rezonatorul din cap; adică el utilizează cutia sa craniană ca un rezonator pentru a-şi amplifica vocea, ceea ce face sunetul mai "nobil", mai agreabil pentru public. El poate chiar să utilizeze cîteodată, întîmplător, rezonatorul din piept. Dar actorul care examinează de aproape posibilitatea propriului său organism descoperă că numărul de rezonatori este practic ilimitat. El poate să-şi exploateze nu numai cutia craniană şi pieptul, dar de asemenea şi partea din spate a capului (occiput), nasul, dinţii, laringele, abdomenul, şira spinării ca un rezonator total care cuprinde acum corpul întreg şi multe altele pe care nu le cunoaştem încă. El descoperă că nu este suficient să întrebuinţeze respiraţia abdominală pe scenă. Diferitele faze ale acţiunilor sale fizice cer tipuri diferite de respiraţie, dacă vrea să evite dificultăţile de respiraţie şi de rezistenţă ale corpului său. El descoperă că dicţiunea pe care a învăţat-o la şcoala de teatru provoacă deseori un blocaj al laringelui. El trebuie să dobîndească dexteritatea de a-şi deschide laringele în mod conştient şi să verifice, din afară, dacă e deschis sau închis. Dacă nu-şi rezolvă problemele, dificultăţile pe care nu va întîrzia să le întîlnească îi vor distrage atenţia şi procesul de auto-penetraţie va eşua în mod inevitabil. Dacă actorul este conştient de corpul său, el nu poate pătrunde în interiorul său şi nici să parvină la propria sa revelaţie. Corpul trebuie să fie eliberat de orice rezistenţă. Practic, el trebuie să înceteze să existe. La fel ca şi pentru voce şi respiraţie, nu e de ajuns ca actorul să înveţe să utilizeze diferiţi rezonatori, să-şi deschidă laringele şi să selecţioneze un anume tip de respiraţie. El trebuie să înveţe să facă toate acestea în mod inconştient în cursul fazelor culminante ale acţiunii sale şi aceasta, la rîndul său, reclamă o nouă serie de exerciţii. Cînd îşi lucrează rolul, actorul trebuie să înveţe nu cum să se gîndească să adauge elemente tehnice (rezonatori, etc.), ci trebuie să tindă spre eliminarea obstacolelor concrete de care se izbeşte (de exemplu, rezistenţa vocii sale).

Nu vreau să tai firul în patru. Această diferenţă este decisivă. Aceasta înseamnă că actorul nu va poseda niciodată o tehnică permanent "închisă", pentru că la fiecare treaptă a cercetării sale de sine, la fiecare provocare, la fiecare exces, la fiecare barieră depăşită, el va întîlni, la un nivel superior, alte probleme tehnice. Va trebui atunci să înveţe să le depăşească la rîndul lor, cu ajutorul anumitor exerciţii de bază.

Aceasta este valabil pentru orice lucru: mişcare, plastică a corpului, gesturi, construirea de măşti prin mijloacele muşchilor faciali, etc., în realitate, pentru fiecare detaliu al corpului actorului.

Factorul decisiv în acest proces este explorarea personală a actorului. El trebuie să învețe să-și utilizeze rolul ca și cum ar fi un bisturiu de chirurg, pentru a se diseca el însuși. Nu este vorba să se descrie pe sine în anumite condiții date, sau să "trăiască" parțial, și nici să adopte maniera distantă de a acționa comună în teatrul epic, bazat pe un calcul rece. Ceea ce este important este de a utiliza rolul ca pe o trambulină, un instrument grație căruia studiem ce se ascunde sub masca noastră cotidiană pentru a-l sacrifica, pentru a-l expune.

Este un exces nu numai pentru actor, dar de asemenea și pentru public. Spectatorul înțelege, în mod conștient sau inconștient, că acest gen de act este o invitație pentru ca el însuși să facă același lucru, ceea ce, de altfel, suscită adesea opoziția sau indignarea, pentru că eforturile noastre cotidiene tind să ascundă adevărul despre noi înșine. Încercăm să evităm adevărul despre noi înșine, în vreme ce aici sîntem invitați să ne oprim și să privim de aproape. Ne e frică să fim schimbați în statui de sare dacă ne întoarcem pentru a privi înapoi, ca nevasta lui Loth.

Îndeplinirea acestui act la care ne referim reclamă o mobilizare a tuturor forțelor trupești și spirituale ale actorului, care este într-o stare de lene, de disponibilitate pasivă ce face posibilă realizarea activă.

Trebuie să recurgem la limbajul metaforic pentru a spune că factorul decisiv în acest proces este umilința, o predispoziție spirituală: nu *a face* ceva, ci de a renunța de a nu face ceva, altfel excesul devine impudoare în loc de sacrificiu.

Dacă ar trebui să exprim toate acestea într-o frază, aș spune că este vorba de dăruire de sine. Trebuie să ne dăruim în mod total, în toată intimitatea noastră dezbărată de artificii, cu încredere, cum ne dăruim în dragoste. Aceasta este cheia. Despuierea de sine, transa, *excesul,* disciplina formală însăși – toate acestea pot fi atinse cu condiția de a se dărui din plin, cu umilință și fără apărare. Acest act culminează pe o înălțime. El aduce împăcarea. Nici unul din exercițiile din diferitele domenii de antrenament ale actorului nu trebuie să fie un exercițiu de îndemînare. Ele trebuie să dezvolte un sistem de aluzii conducînd la procesul insesizabil și inexprimabil al dăruirii de sine.

Toate acestea pot părea ciudate și pot să ne facă să credem că e vorba de o anumită formă de "șarlatanie". Personal, trebuie să mărturisesc că nu mă deranjează să întrebuințăm formule ca aceea de "șarlatan". Tot ceea ce are un parfum "anormal" sau "magic" stimulează atît imaginația actorului cît și cea a regizorului.

Cred că trebuie să dezvoltăm o anatomie specială pentru actor; de exemplu, să găsim diferitele centre de concentrare ale corpului pentru diferitele maniere de a juca, să căutăm părțile corpului pe care actorul le simte cîteodată ca pe niște

surse de energie. Regiunea lombară, abdomenul şi regiunea în jurul plexului solar acţionează adesea ca astfel de surse.

Un factor esenţial în acest proces este elaborarea unei linii directoare pentru structură. Actorul care îndeplineşte un act de despuiere de sine se lansează într-o călătorie pe care o înregistrează prin diferite sunete şi reflexe, formulînd un soi de apel către spectator. Dar actul de despuiere trebuie articulat. Expresivitatea este întotdeauna legată de anumite contradicţii şi discrepanţe. O eliberare nedisciplinată nu este o eliberare, ea este percepută ca o formă de haos biologic.

Cum combinaţi spontaneitatea şi disciplina formală?

Elaborarea artificialităţii este o chestiune de ideograme – sunete şi gesturi – care evocă asociaţii în psihicul auditoriului. Aceasta aminteşte activitatea unui sculptor ce se confruntă cu un bloc de piatră: utilizarea conştientă a ciocanului şi a dălţii. Aceasta consistă, de exemplu, în a analiza reflexul mîinii în timpul unui proces psihic şi dezvoltarea sa succesivă de-a lungul umărului, a cotului, a încheieturii mîinii şi a degetelor pentru a decide cum fiecare fază a acestui proces poate fi realizat printr-un semn, o ideogramă, care ar comunica fie imediat motivaţiile ascunse ale actorului, fie ar polemiza cu ele.

Această elaborare a structurii este adesea bazată pe o cercetare conştientă de către organismul nostru a unor forme cărora le presimţim contururile, în vreme ce realitatea lor ne scapă complet. Unii afirmă că aceste forme există deja, complete, în interiorul organismului nostru. Aici, ne aflăm în faţa unui tip de joc care, ca artă, este mai aproape de sculptură decît de pictură.Pictura implică adiţiunea culorilor, în vreme ce sculptorul extrage ceea ce acoperă forma care, ca atare, există deja în interiorul blocului de piatră, dezvăluind-o astfel în loc s-o construiască.

Această căutare a structurii cere la rîndul său o serie de exerciţii suplimentare, formînd o partitură miniaturală pentru fiecare parte a corpului. De fiecare dată, principiul esenţial rămîne următorul: cu cît sîntem mai absorbiţi de ceea ce este "ascuns" în noi, în exces, în expunere, cu atît mai rigidă trebuie să fie disciplina "exterioară"; altfel spus, forma, ideograma, semnul. Acesta este întreg principiul expresivităţii.

Ce aşteptaţi de la spectator în acest gen de teatru?

Exigenţele noastre nu sînt noi. Avem aceleaşi exigenţe faţă de oameni ca cele ce le are orice operă de artă adevărată, fie pictura, sculptura, muzica, poezia

sau literatura. Noi nu muncim pentru individul care merge la teatru pentru a satisface o nevoie socială de contact cu sculptura: altfel spus, pentru a avea ceva de povestit prietenilor săi sau pentru ca să poată să spună că a văzut cutare sau cutare piesă şi că era interesant. Nu sîntem aici pentru a satisface "nevoile sale culturale". Toate acestea nu sînt decît minciuni.

La fel cum nu muncim pentru individul care merge la teatru să se destindă după o zi grea de muncă. Fiecare are dreptul să se odihnească după ce a muncit şi există numeroase forme de distracţie pentru aceasta, de la anumite filme la cabaret şi music-hall şi multe altele în acelaşi gen.

Ceea ce ne interesează este spectatorul care doreşte cu adevărat, prin confruntarea cu spectacolul, să se analizeze el însuşi. Ceea ce ne interesează este spectatorul care nu se opreşte la etajul elementar al integrării fizice, mulţumit de biata şi mica sa stabilitate geometrică şi spirituală, cunoscînd exact ceea ce este bine şi ceea ce ste rău, şi care nu se îndoieşte niciodată.Pentru că nu lui i se adresează El Greco, Nordwid, Thomas Mann şi Dostoievski, ci aceluia care se angajează într-un proces fără sfîrşit de auto-dezvoltare, a cărui nelinişte nu este generală, ci orientată spre căutarea adevărului asupra lui însuşi şi a misiunii sale în viaţă.

Aceasta presupune un teatru pentru o elită?

Poate, dar atunci pentru o elită care nu este determinată nici prin originea socială, nici prin situaţia financiară a spectatorului, nici chiar prin educaţie. Muncitorul care nu a fost niciodată la liceu poate trăi acest proces creator de căutare de sine, în vreme ce un profesor de universitate poate fi mort, închistat pentru totdeauna, modelat în teribila rigiditate a unui cadavru. Aceasta trebuie să fie limpede de la început. Ceea ce ne interesează nu este orice public, ci un anume public.

Noi nu putem şti dacă teatrul este încă necesar astăzi, de cînd toate atracţiile sociale, distracţiile, efectele de forme şi de culori au fost preluate de film şi de televiziune. Toată lumea repetă aceeaşi întrebare teoretică: este teatrul necesar? Dar întrebarea se pune numai pentru a putea răspunde: da, el este necesar, pentru că este o artă mereu tînără şi întotdeauna necesară. Vînzarea spectacolelor este organizată pe scară internaţională. Astăzi, nimeni nu organizează spectacole de cinema sau de televiziune în acelaşi fel. Dacă toate teatrele s-ar închide în aceeaşi zi, o mare parte din populaţie nu ar afla-o decît cîteva săptămîni mai tîrziu, dar dacă s-ar suprima cinematografele şi televiziunea, a doua zi chiar, toată populaţia

ar fi în efervescență. Numeroși oameni de teatru sînt conștienți de această problemă, dar se înșală cu o soluție proastă: pentru că cinematograful domină teatrul din punct de vedere tehnic, de ce nu am face un teatru mai tehnic? Ei inventează scene noi, montează spectacole cu transformări luminoase rapide de tablouri, complică lumina și decorurile,etc., fără să poată să atingă niciodată nivelul tehnic al filmului și al televiziunii. Teatrul trebuie să-și recunoască propriile sale limite. Dacă nu poate să fie mai bogat decît cinematograful, atunci să fie mai sărac. Dacă nu poate să fie tot atît de risipitor ca televiziunea, atunci să fie ascetic. Dacă nu poate să fie o atracție tehnică, atunci să renunțe la orice tehnică. Ne rămîne astfel un actor "sfînt" într-un teatru sărac.

Cum poate să exprime un astfel de teatru o neliniște pe care avem dreptul s-o presupunem la fel de diversă după cîți indivizi există?

Nu există decît un element pe care cinematograful și televiziunea nu pot să-l răpească teatrului: proximitatea organismului viu. Din acestă cauză, orice provocare a actorului (pe care auditoriul este incapabil s-o reproducă) devine ceva măreț. Este deci necesar să abolim distanța între actor și public, eliminînd scena, distrugînd toate frontierele. Scenele cele mai dramatice să se producă față în față cu spectatorul pentru ca el să fie la îndemîna actorului, să-i simtă respirația și sudoarea. Aceasta implică necesitatea unui teatru de cameră.

Pentru ca spectatorul să fie stimulat în propria-i auto-analiză cînd este confruntat cu actorul, trebuie să descoperim ceva comun care există deja între ei, ceva pe care fie să-l poată respinge cu un gest, fie să-l onoreze împreună. În același timp, teatrul trebuie să atace ceea ce am putea numi complexele colective ale societății, sîmburele subconștientului sau, poate, al supra-conștientului (nici o importanță cum îl numim) colectiv, miturile care nu sînt o invenție a gîndirii, dar care, cum am spune, sînt moștenite "prin sînge, religie, cultură și climă".

Mă gîndesc la lucruri care sînt elementare și atît de intim asociate încît ar fi dificil pentru noi să le supunem la o analiză rațională. De exemplu, miturile religioase: mitul lui Isus și al Fecioarei Maria; miturile biologice; nașterea și moartea, simbolismul dragostei, sau în sens larg, Eros și Thanatos; miturile naționale care ar fi greu de fixat în formule, dar a căror prezență profundă o simțim în sînge cînd citim cea de a treia parte din "Strămoșii" de Mickiewicz, "Kordian" de Slowacki sau Ave Maria.

Cum funcționează aceasta într-un spectacol teatral? Nu am intenția să vă dau aici exemple. Cred că explicațiile ajung prin descrierea unor spectacole ca

"Akropolis", "Doctor Faust" sau altele. Aş vrea doar să atrag atenţia asupra unei caracteristici speciale ale acestor reprezentaţii teatrale care combină fascinaţia şi negaţia excesivă, acceptarea şi respingerea, atacînd ceea ce este sacru (*reprezentaţii colective*), profanarea şi adoraţia.

Pentru a face să ţişnească acest proces special de provocare a auditoriului, trebuie să ne smulgem de pe trambulina reprezentată de text, deja supraîncărcat de un anume număr de asociaţii generale. Pentru aceasta, avem nevoie de un text clasic căruia, printr-un soi de profanare îi redăm în mod simultan adevărul, sau de un text modern care poate fi chiar stereotip în conţinutul său, dar în acelaşi timp înrădăcinat în psihologia societăţii.

Actorul "sfînt" este un vis? Calea sfinţeniei nu este deschisă pentru oricine. Doar cei aleşi pot s-o urmeze.

Cum am spus deja, cuvîntul "sfînt" nu trebuie luat în sens religios. E mai degrabă o metaforă pentru a defini o persoană care, prin arta sa, se urcă pe rug şi săvîrşeşte un act de auto-sacrificiu. Bineînţeles, aveţi dreptate: este o sarcină extrem de dificilă să aduni o trupă de actori "sfinţi". Este mult mai uşor să găseşti un spectator "sfînt" – în sensul cuvîntului aşa cum îl înţeleg eu – pentru că el vine la teatru doar pentru un scurt moment, pentru a rezolva o problemă cu el însuşi, şi aceasta nu impune rutina dură a unei munci cotidiene.

Să fie deci sfinţenia o exigenţă ireală? Cred că este la fel de întemeiată ca şi exigenţa mişcării la viteza luminii. Prin aceasta înţeleg că fără să o atingem vreodată, putem cu toate acestea să tindem în mod conştient şi sistematic în această direcţie, obţinînd astfel rezultate practice.

Actorul practică o artă deosebit de ingrată. Ea moare o dată cu actorul. Nimic nu-i supravieţuieşte în afară de critică, ce de obicei nu-i face dreptate oricum, fie ea bună sau rea. Astfel, singura sursă de satisfacţie care îi rămîne sînt reacţiile publicului. Într-un teatru sărac, aceasta nu înseamnă flori şi aplauze interminabile, ci o linişte specială care include o mare fascinaţie, dar de asemenea o nuanţă de indignare, chiar de dezgust, pe care spectatorul nu le adresează actorului, ci teatrului. Este greu de atins un nivel psihic care să-i permită să suporte o astfel de presiune.

Sînt sigur că orice actor aparţinînd unui astfel de teatru visează adesea ovaţii prelungite, să-şi audă numele scandat, să fie acoperit de flori sau de alte simboluri similare de apreciere după cum este obiceiul în teatrul comercial. Munca actorului este, de asemenea, ingrată din cauza supervizării neîntrerupte la care

este supus. Nu acţionează ca un creator la birou, aşezat în faţa unei mese, ci el se află în faţa unui regizor care, într-un teatru fondat pe artă şi actor, îl plasează fără încetare în faţa unor exigenţe din ce în ce mai mari, împingîndu-l la eforturi din ce în ce mai mari, dureroase pentru el.

Ar fi insuportabil dacă un astfel de regizor nu ar avea o autoritate morală, dacă exigenţele sale nu ar fi evidente şi dacă un element de încredere reciprocă nu ar exista dincolo de barierele conştiinţei. Dar chiar în acest caz, el este întotdeauna un "tiran" şi actorul trebuie să îndrepte contra lui anumite reacţii mecanice inconştiente.

Teatrul sărac nu oferă actorului posibilitatea unui succes fulgerător. El sfidează concepţia burgheză a nivelului de viaţă. El propune ca scop principal în viaţă să înlocuiască bogăţia materială cu bogăţia morală. Dar cine oare nu nutreşte dorinţa secretă de a parveni la o bunăstare bruscă? Aceasta ar provoca o opoziţie şi reacţii negative, chiar dacă ele nu sînt clar formulate. Într-un astfel de context, munca nu poate fi niciodată stabilă. Nu este vorba decît de o imensă provocare şi, mai mult decît atît, ea dă naştere la reacţii de aversiune atît de puternice încît ele ameninţă adesea existenţa însăşi a teatrului. Cine nu caută oare stabilitatea şi securitatea sub o formă sau alta? Cine nu speră oare să trăiască mîine cel puţin la fel de bine ca ieri? Chiar dacă cineva acceptă în mod conştient acest statut, el caută în mod inconştient în apropiere un refugiu de neatins, care să reconcilieze focul şi apa, "sfinţenia" şi viaţa unui "curtezan".

Cu toate acestea, atracţia unei situaţii atît de paradoxale este suficient de puternică pentru a elimina intrigile, calomniile şi certurile pentru roluri care fac parte din viaţa de toate zilele în celelalte teatre. Dar oamenii sînt oameni şi perioadele de depresiune şi de animozitate nu pot fi evitate.

Trebuie totuşi spus că satisfacţia pe care o aduce acest gen de muncă este mare. În acest proces special de disciplină şi de auto-sacrificiu, actorul căruia nu îi este teamă să treacă dincolo de limitele acceptate în mod normal, atinge un fel de armonie aparte şi de pace. El devine literalmente mai sănătos şi felul său de a trăi este mai normal decît cel al unui actor într-un teatru bogat.

Acest proces de analiză este un soi de dezintegrare a structurilor psihice. Actorul nu este ameninţat să depăşească pragul, din punct de vedere al igienei mintale?

Nu, cu condiţia să se dăruiască sută la sută muncii sale. Doar munca făcută pe jumătate, de manieră superficială este cea care e dureroasă psihic şi care tulbură

echilibrul. Dacă ne angajăm în acest proces numai la suprafață – și faptul acesta poate produce efecte estetice puternice – adică, dacă păstrăm masca noastră cotidiană de minciuni, provocăm atunci un conflict între această mască și noi înșine. Dar dacă acest proces este împins pînă la limitele sale extreme, putem atunci pe deplin conștienți să reluăm masca noastră cotidiană, știind acum la ce servește și ce se ascunde în spatele ei. Este o confirmare nu a ceea ce este nagativ în noi, ci a ceea ce este pozitiv, nu a ceea ce este cel mai sărac, ci cel mai bogat. Aceasta produce, de asemenea, o eliberare de complexe, aproape în același fel ca într-o terapie analitică.

Fenomenul este valabil de asemenea și pentru public. Spectatorul ce acceptă invitația actorului și într-o anume măsură îi urmează exemplul angajîndu-se pe aceeași cale, părăsește teatrul într-o stare de armonie sporită, diferită. Dar cel ce se luptă pentru a păstra cu orice preț masca sa de minciuni intactă părăsește reprezentația și mai dezechilibrat. Sînt convins că în ansamblu, chiar în acest ultim caz, spectacolul reprezintă o formă de psiho-terapie socială, în vreme ce pentru actor, el nu este o terapie decît dacă actorul se dăruiește în întregime sarcinii sale.

Există unele pericole. Este de departe mult mai puțin riscant să fii Dl. Smith tot timpul vieții tale decît să fii Van Gogh. Dar, pe deplin conștienți de responsabilitatea noastră, ne-ar plăcea să existe mai mulți Van Gogh decît Domni Smith, chiar dacă viața este mult mai simplă pentru aceștia din urmă. Van Gogh este un exemplu de proces incomplet de integrare. Eșecul său este expresia unei dezvoltări care nu s-a împlinit niciodată. Dacă aruncăm o privire asupra marilor personalități, ca Thomas Mann de exemplu, vom găsi mai degrabă o anumită forță de armonie.

Mi se pare că regizorul are o foarte mare responsabilitate în procesul actorului de auto-analiză. Cum se manifestă această interdependență și care pot fi consecințele unei acțiuni greșite din partea sa?

Este vorba aici de un punct de o importanță vitală. În funcție de ceea ce tocmai am spus, aceasta poate părea straniu.

Reprezentația angajează un soi de conflict psihic cu spectatorul. Este o provocare și un exces, dar ele nu pot avea un efect decît dacă sînt bazate pe un interes omenesc, mai mult încă, pe un sentiment de acceptare. Astfel, regizorul îl poate ajuta pe actor doar dacă el este deschis din punct de vedere emoțional față de el. Nu cred în posibilitatea unor efecte obținute prin calcul rece. Căldura față de om este esențială – o înțelegere a contradicțiilor umane, omul fiind o creatură care suferă și care nu este de disprețuit.

Acest element de "deschidere călduroasă" este tangibil în mod tehnic. Numai el, dacă este reciproc, poate să permită actorului să întreprindă eforturile cele mai extreme fără să-i fie teamă că este batjocorit sau umilit. Acest tip de muncă, creatoare, de încredere, face cuvintele inutile în timpul repetiţiilor. În timpul lucrului, un început de sunet sau chiar cîteodată liniştea sînt suficiente pentru a se face înţeles. Ceea ce se naşte în actor este creat împreună, dar, la sfîrşit, rezultatul este mai mult o parte din el însuşi decît rezultatele obţinute în repetiţiile într-un teatru "normal".

Cred că noi vorbim aici de o "artă" de a lucra care este imposibil de redus la o formulă şi care nu poate fi învăţată pur şi simplu. Principiul care trebuie aplicat de la bun început, ca avertisment de asemenea, este următorul: "*Primum non nocere*" (*Mai întîi a nu dăuna*). Pentru a-l exprima în limbaj tehnic: e mai bine de sugerat prin mijloace sonore şi prin gest decît "a acţiona" în faţa actorului sau de a-i da explicaţii intelectuale; e mai bine să te exprimi printr-o tăcere sau printr-un semn cu ochii decît prin instrucţiuni. Cel de al doilea principiu este comun pentru toate profesiile: dacă sînteţi exigenţi faţă de colegii voştri, trebuie să fiţi de două ori mai exigenţi cu voi înşivă.

Aceasta implică că pentru a lucra cu un actor "sfînt" trebuie să existe un regizor de două ori "sfînt": adică un "super-sfînt" care prin cunoştinţele şi intuiţia sa să rupă limitele istoriei şi ale teatrului şi care să cunoască bine ultimele rezultate ale unor ştiinţe ca psihologia, antropologia, interpretarea miturilor şi istoria religiilor.

Tot ceea ce am spus despre sărăcia actorului se aplică de asemenea regizorului. Pentru a dezvolta metafora "actorului curtezan", echivalentul printre regizori ar fi "regizorul proxenet". Şi în măsura în care este imposibil de a şterge complet toate urmele "curtezanului" în actorul "sfînt", nu putem niciodată suprima în mod complet "proxenetul" în regizorul "sfînt".

Munca regizorului cere în mod imperios o anume îndemînare tehnică specială, arta de a dirija. În general vorbind, acest gen de putere demoralizează. El implică necesitatea de a învăţa cum se manipulează oamenii. El presupune un dar pentru diplomaţie, un talent rece şi inuman pentru intrigi. Aceste caracteristici îl urmăresc pe regizor ca umbra sa, chiar şi într-un teatru sărac. Ceea ce am putea numi componentul masochist la actor există la regizor sub forma unui component sadic. Aici, ca şi pretutindeni, întunericul este inseparabil de lumină.

Cînd mă revolt împotriva nonşalanţei călduţe, a mediocrităţii şi a atitudinei de lasă-mă-să-te-las care ştie totul, este pur şi simplu pentru că noi trebuie să

creăm lucruri orientate cu hotărîre fie către lumină, fie către întuneric. Trebuie să ne amintim însă că în jurul a tot ce este luminos în noi există un cerc de obscuritate pe care putem să-l tranşăm, dar nu distruge.

După ceea ce aţi spus, se poate ajunge la "sfinţenie" în teatru prin mijloacele unei discipline psihice speciale şi prin diferite exerciţii fizice. În şcolile de teatru, cum de altfel în teatrele tradiţionale cît şi cele experimentale, nu există o tendinţă analogă, o adevărată tentativă de a crea şi elabora ceva asemănător. Cum putem face pentru a pregăti calea şi pentru a forma actorii şi regizorii "sfinţi"? În ce măsură este posibil de a crea teatre "monahale" în opoziţie cu teatrul "parohial" de toate zilele?

Nu cred că criza teatrului poate fi separată de anumite alte procese de criză în cultura contemporană. Unul din elementele sale esenţiale – în mod precis, dispariţia din teatru a sacrului şi a funcţiilor sale rituale – este rezultatul declinului evident şi probabil inevitabil al religiei.Despre ceea ce vorbim noi, este posibilitatea de a crea în teatru o *sacralitate* laică. Întrebarea este de a şti dacă ritmul actual de dezvoltare al civilizaţiei poate transforma în realitate acest postulat pe scară colectivă. Nu am nici un răspuns de dat. Trebuie să contribuim la realizarea acestei sacralităţi, căci o conştiinţă laică în locul unei conştiinţe religioase pare să fie o necesitate psiho-socială pentru societate. O astfel de tranziţie trebuie să aibă loc, dar aceasta nu vrea să spună că ea se va produce în mod inevitabil. Cred că este vorba de o regulă etică, cum spuneam, de exemplu, că un om nu trebuie să se poarte ca un lup cu semenii săi. Dar cum o ştim cu toţii, aceste reguli nu sînt aplicate întotdeauna.

În orice caz, sînt sigur că această reînnoire nu va veni din teatrul dominant. Totuşi, în acelaşi timp, există şi au existat cîteva persoane în teatrul oficial care trebuiesc considerate ca sfinţi laici: Stanislavski, de exemplu. El afirma că etapele succesive ale deşteptării şi reînnoirii teatrului şi-au găsit începuturile printre amatori şi nu în mediile profesioniste acrite, demoralizate.Faptul a fost confirmat de experienţa lui Vahtangov; sau, pentru a împrumuta un exemplu dintr-o cultură complet diferită, Teatrul japonez Nô care, prin abilitatea tehnică ce o pretinde, poate fi de asemenea descris ca o "super-profesiune" pentru că însăşi structura sa îl face pe jumătate un teatru de amatori. De unde poate veni această reînnoire? De la cei ce sînt nesatisfăcuţi de condiţiile dintr-un teatru normal şi care îşi asumă sarcina de a crea teatre sărace cu puţini actori, "ansambluri de cameră"care trebuie să se transforme în institute pentru actori; sau, mai mult, de la amatori ce lucrează

în marginea teatrului profesionist şi care, prin ei înşişi, ajung la un "nivel tehnic" care este cu mult superior celui care este cerut în teatrul dominant: pe scurt, de la cîţiva nebuni care nu au nimic de pierdut şi cărora nu le este frică de o muncă grea.

Mi se pare esenţial să se facă un efort pentru întemeierea unor şcoli secundare de teatru. Actorul începe să înveţe meseria sa prea tîrziu, cînd este deja format psihic, şi, mai rău încă, format din punct de vedere moral şi începe imediat să fie animat de tendinţe *ariviste*, caracteristice pentru un mare număr de elevi în şcolile de teatru.

Vîrsta este la fel de importantă în educaţia unui actor ca pentru un pianist sau un dansator – adică, nu trebuie să aibă mai mult de paisprezece ani cînd începe studiul. Dacă ar fi posibil, aş vrea să sugerez de a începe şi mai devreme un curs consacrat în mod esenţial exerciţiilor practice. În acelaşi timp, elevul trebuie să primească o educaţie umanistă adecvată, al cărei obiectiv nu va fi de a-i inculca cunoştinţe vaste în literatură, istoria teatrului, etc., ci de a-i trezi sensibilitatea şi de a-i face o introducere asupra fenomenelor cele mai stimulante ale culturii mondiale.

Educaţia secundară a actorului va fi atunci completată de munca sa ca ucenic-actor într-un ansamblu de laborator, perioadă în care va dobîndi nu numai o experienţă de joc, dar va continua de asemenea studiile sale de literatură, de pictură, de filosofie,etc. pînă la un nivel necesar în profesiunea sa şi aceasta nu pentru a fi capabil să strălucească într-o societate snoabă. La sfîrşitul muncii practice în teatrul laborator, studentul actor va trebui să primească un fel de diplomă. Astfel, actorul va fi bine echipat, comparativ, pentru ceea ce îl aşteaptă. El nu va evita pericolele ce ameninţă orice actor, dar capacităţile sale vor fi mai mari şi caracterul său modelat cu mai multă fermitate. Soluţia ideală ar fi de a crea institute de cercetare care, încă o dată, vor fi dominate de sărăcie. Costul unui astfel de institut ar fi de două ori mai redus decît creditele acordate de Stat pentru a ajuta un teatru de provincie. Am avea deci o trupă de actori pentru un teatru laborator normal şi un grup de pedagogi pentru o şcoală secundară de teatru, la care se adaugă o mică editură care ar imprima rezultatele metodice practice, ce vor fi pe urmă confruntate cu cele ale unor centre similare şi expediate persoanelor interesate care fac cercetări în domenii învecinate. Este absolut esenţial ca toate cercetările în acest gen să fie supervizate de unul sau mai mulţi critici de teatru care – precum Avocatul Diavolului – ar analiza din exterior slăbiciunile teatrului şi orice element alarmant în spectacolele terminate, judecata lor fiind bazată pe principii estetice identice cu cele ale teatrului însuşi. După cum ştiţi, Ludwik Flaszen îndeplineşte acest rol în teatrul nostru.

Cum poate reflecta un astfel de teatru epoca noastră? Mă gîndesc la problemele de astăzi şi la analiza lor.

Am să vă răspund în funcţie de experienţa noastră. Chiar dacă noi utilizăm adesea texte clasice, teatrul nostru este contemporan prin faptul că el confruntă rădăcinile noastre cu comportamentul nostru cotidian şi stereotipurile sale şi astfel el ne arată ziua de "astăzi" în perspectivă cu cea de "ieri" şi cea de "ieri" în perspectiva celei de "astăzi". Chiar dacă acest teatru utilizează un limbaj elementar de semne şi sunete – inteligibil dincolo de valoarea semantică a cuvîntului, chiar pentru o persoană care nu înţelege limba în care este dată reprezentaţia – un astfel de teatru trebuie să fie naţional deoarece el este bazat pe introspecţie şi pe întreg super-ego-ul nostru naţional, care a fost format într-un climat naţional particular şi a devenit astfel una din părţile sale integrante.

Dacă vrem să sondăm cu adevărat logica gîndirii şi a comportamentului nostru şi să ajungem la legile lor ascunse, la motorul lor secret, atunci tot sistemul de semne construit de spectacol trebuie să facă apel la experienţa noastră, la realitatea care ne-a surprins şi ne-a format, la acel limbaj de reacţii, de murmure, de sunete şi de intonaţii prinse în zbor pe stradă, la lucru, în cafenele – pe scurt, la întreg comportamentul uman care ne-a impregnat.

Vorbim de profanare. Ce este ea, de fapt, dacă nu un soi de lipsă de tact bazată pe confruntarea brutală între declaraţiile şi acţiunile noastre cotidiene, între experienţa strămoşilor noştri care trăiesc în noi şi căutarea unui stil de viaţă confortabil sau concepţia luptei noastre pentru supravieţuire, între complexele individuale şi cele ale societăţii în ansamblul ei?

Aceasta implică că orice reprezentaţie clasică este asemeni unei priviri aruncate într-o oglindă, asupra ideilor şi tradiţiilor noastre şi nu descrierea a ceea ce oamenii din trecut au gîndit şi simţit.

Fiecare spectacol construit pe o temă contemporană este o întîlnire între trăsăturile superficiale ale zilei de astăzi şi rădăcinile sale profunde, motivele sale ascunse. Reprezentaţia este naţională pentru că ea este o căutare sinceră şi absolută în interiorul ego-ului nostru istoric; ea este realistă pentru că este un exces de adevăr; ea este socială pentru că este o provocare a fiinţei sociale, spectatorul.

TEATRUL ESTE O ÎNTÎLNIRE

În iunie 1967, în timpul expoziției** 67 **din Canada, Jerzy Grotowski a participat la un simpozion internațional de teatru care a avut loc la Montreal. În timpul șederii sale, el i-a acordat lui Naim Kattan convorbirea ce urmează care a fost publicată în *Arts et Lettres, Le Devoir* ***(iulie 1967)***

Într-unul din textele Dumneavostră, ați spus că teatrul poate exista fără costume și regie, fără muzică nici efecte de lumină – și chiar fără text. Ați adăugat: "În dezvoltarea artei teatrale, textul a fost unul din ultimele elemente care a fost adăugat". După Dumneavoastră, nu există decît un singur element de care teatrul nu se poate dispensa și acesta este actorul. Cu toate acestea, de la Commedia dell'Arte încoace, au existat autori dramatici. Poate regizorul de astăzi să disprețuiască tradițiile teatrale de cîteva secole? Ce loc acordați, ca regizor, textului?

Nu aceasta este esența problemei. Esența este întîlnirea. Textul este o realitate artistică ce există în mod obiectiv, ori, dacă textul este suficient de vechi și dacă a păstrat toată forța sa azi – în alți termeni, dacă textul conține o anume concentrare de experiențe umane, de reprezentații, de iluzii, de mituri și de adevăruri care sînt încă actuale astăzi pentru noi – aceasta vrea să spună că textul devine un mesaj pe care îl primim de la generațiile anterioare. În același sens, un text nou poate fi un fel de prismă care reflectă experiențele noastre. Întreaga valoare a textului este deja prezentă din momentul în care a fost scris; aceasta este literatura, și noi trebuie să citim piesele ca niște părți ale "literaturii". În Franța, piesele publicate în volum sînt desemnate sub titlul de *Teatru* – o greșeală, după mine, pentru că nu este teatru, ci literatură dramatică. Față de literatură, putem să adoptăm una din aceste două poziții: fie să ilustrăm textul prin interpretarea actorilor, prin punerea în scenă, decorul, situația piesei... În acest caz, rezultatul nu este teatru, și singurul element viu în acest gen de spectacol este literatura. Sau, putem, practic, să ignorăm textul, tratîndu-l doar ca un pretext, făcînd interpolări sau schimbări, reducîndu-l la neant. Am sentimentul că ambele soluții sînt false, pentru că în amîndouă cazurile nu ne îndeplinim datoria noastră de artiști, ci încercăm să ne pliem unor anumite reguli – și artei nu-i plac regulile. Capodoperele sînt fondate întotdeauna pe depășirea regulilor. Dar, bineînțeles, testul este reprezentația.

Luați-l de exemplu pe Stanislavski. El vroia să realizeze toate intențiile dramaturgilor, să creeze un teatru literar. Și cînd vorbim despre stilul lui Cehov, facem în realitate aluzie la stilul producțiilor lui Stanislavski cu piesele lui Cehov. În realitate, Cehov însuși a protestat împotriva acestui fapt cînd a spus: "Am scris vodeviluri și Stanislavski a pus în scenă drame sentimentale". Stanislavski era un adevărat artist și a realizat, fără voia sa, Cehovul său și nu un Cehov obiectiv. La rîndul său, Meyerhold a propus de bună credință un teatru autonom în raport cu literatura. Dar cred că exemplul unei reprezentații atît de adînc înrădăcinate în spiritul lui Gogol, în sensul cel mai profund, este singurul în toată istoria teatrului. *Revizorul* montat de Meyerhold era un soi de colaj de texte de Gogol. În consecință, nu ideea frumoasă, ci practica noastră constituie testul.

Care este sarcina teatrului față de literatură?

Esența teatrului este o întîlnire. Cel ce săvîrșește un act de auto-revelație este, ca să spunem așa, cel ce stabilește un contact cu sine însuși. Ceea ce presupune o confruntare extremă, sinceră, disciplinată, precisă și totală – nu numai o confruntare cu gîndurile sale –, ci o confruntare care implică întreaga sa ființă, de la instinctele și inconștientul său pînă la starea sa cea mai lucidă.

Teatrul este, de asemenea, o întîlnire între creatori. Eu însumi, în calitate de regizor, sînt confruntat cu actorul iar auto-revelația unui actor îmi oferă propria mea revelație. Actorii și cu mine sîntem confruntați cu textul. Ori, noi nu putem exprima ceea ce este obiectiv în text și, de fapt, doar textele cu adevărat slabe nu ne dau decît o posibilitate de interpretare. Toate marile texte reprezintă un soi de prăpastie profundă pentru noi. Luați *Hamlet,* de exemplu: nenumărate cărți au fost consacrate personajului său. Profesorii ne vor spune, fiecare în parte, că au descoperit un Hamlet obiectiv. Ei ne sugerează Hamleți revoluționari, Hamleți rebeli și neputincioși, Hamleți *outsider*, etc. Dar un Hamlet obiectiv nu există. Opera este prea mare pentru aceasta. Forța marilor opere consistă cu adevărat în efectul lor catalizator: ele ne deschid porți, pun în mișcare mecanismul propriei noastre conștiințe. Întîlnirea mea cu textul seamănă cu întîlnirea mea cu actorul și cu întîlnirea sa cu mine. Pentru amîndoi, regizorul și actorul, textul autorului este un soi de bisturiu care ne permite să ne deschidem noi înșine, să ne depășim, pentru a găsi ceea ce se ascunde în noi și a săvîrși actul de întîlnire cu ceilalți; altfel spus, să transcendem singurătatea noastră. În teatru, dacă vreți, textul are aceeași funcție pe care o avea mitul pentru poeții din vechile timpuri. Autorul lui *Prometeu* a găsit în mitul lui Prometeu în același timp un act de provocare și o

trambulină, poate însăşi sursa propriei sale creaţii. Dar *Prometeul* său a fost produsul experienţei sale personale. Este tot ceea ce putem spune în această privinţă; restul este fără importanţă. Repet, putem juca un text în întregime, putem de asemenea să-i schimbăm toată structura sau să facem din el un soi de colaj. Pe de altă parte, putem opera interpolări şi adaptări. În nici unul din aceste cazuri nu este vorba de o creaţie teatrală, ci de literatură. Brecht a dat exemple privind tratarea altor autori, şi Shakespeare a făcut-o de asemenea. În ceea ce mă priveşte, nu aş vrea să fac nici o interpretare teatrală, nici un tratament literar, căci nu sînt competent pentru nici una din ele, cîmpul meu de acţiune fiind creaţia teatrală.Pentru mine, creator de teatru, nu cuvintele sînt importante, ci ceea ce facem cu aceste cuvinte, ceea ce dă viaţă acestor cuvinte neînsufleţite, ceea ce la transformă în "verb". Aş merge mai departe: teatrul este un act născut din reacţiile şi din impulsurile umane, din contactul între persoane. Este în acelaşi timp un act biologic şi spiritual. Să fie absolut limpede că nu înţeleg prin asta a face dragoste cu publicul – aceasta ar implica să ne transformăm într-un soi de marfă.

Totuşi, pentru a pune în scenă piese, trebuie să alegeţi texte şi autori. Cum procedaţi? Cum alegeţi o piesă mai degrabă decît alta, sau un autor mai degrabă decît altul?

Întîlnirea provine dintr-o fascinaţie. Ea implică o luptă şi de asemenea încă ceva atît de apropiat în profunzime, încît există o identitate între cei ce participă la această întîlnire. Fiecare regizor trebuie să caute întîlnirile care se potrivesc cu propria sa natură. Pentru mine, aceasta înseamnă întîlnirea cu marii poeţi romantici polonezi. Dar poate însemna de asemenea întîlnirea cu Marlowe şi Calderon. Ţin să precizez că-mi plac mult textele ce aparţin unei mari tradiţii. Pentru mine, ele sînt ca vocile strămoşilor mei şi ca acele voci ce ne vin de la originile culturii noastre europene. Operele acestea mă fascinează pentru că ele ne dau posibilitatea unei confruntări sincere – o confruntare brutală şi bruscă între, pe de o parte credinţele şi experienţele de viaţă ale generaţiilor precedente şi pe de altă parte, propriile noastre experienţe şi prejudecăţi.

Există, după părerea Dumneavoastră, un raport între opera dramatică şi epoca cînd a căpătat formă?

Da, există cu adevărat un raport între contextul istoric şi text, între epocă şi textul însuşi. Dar nu contextul va decide de înclinaţia şi de voinţa noastră de a ne

confrunta cu aceste opere. Contextul experienţelor mele de astăzi este cel care decide alegerea mea. Să luăm un exemplu – Homer. De ce studiem astăzi *Iliada* şi *Odiseea?* Pentru a ne familiariza cu viaţa socială şi culturală a poporului la acea epocă? Poate că da – dar asta este o treabă pentru profesori. În perspectiva artei, aceste opere sînt mereu vii. Personajele din *Odiseea* sînt încă actuale pentru că mai există încă peregrini. Noi sîntem peregrini de asemenea. Peregrinajul lor este diferit de al nostru şi din această cauză el luminează astfel propria noastră condiţie.

Nu trebuie să facem prea multe speculaţii în domeniul artei. Arta nu este o sursă de ştiinţă. Este experienţa care o facem asupra noastră înşine cînd ne deschidem faţă de ceilalţi, cînd ne confruntăm cu ei pentru a ne înţelege noi înşine – nu în sensul ştiinţific de re-creaţie a contextului unei epoci istorice, ci în sensul elementar şi uman. În lunga procesiune de mame nenorocite, nu contextul istoric al unui personaj ca Niobe ne interesează. Bineînţeles, trecutul este prezent în măsura în care putem să-i auzim şi să-i înţelegem încă vocea. Vocea ei poate să ni se pară puţin stranie. Ea este fără îndoială diferită de cea a mamelor care-şi plîngeau copiii la Auschwitz şi această diferenţă constituie întreg contextul istoric. El este ascuns; şi dacă încercăm să-l separăm, să-l subliniem şi să-l accentuăm, pierdem totul căci experienţa artistică este deschisă şi directă.

AKROPOLIS
TRATAREA TEXTULUI

Acest text de Ludwik Flaszen, consilier literar al Teatrului Laborator, a fost publicat în** Pamietnik Teatralny **(Varsovie, 3, 1964),** Alla Ricerca del teatro perduto **(Marsilio Editori, Padova, 1965) şi** Tulane Drama Review **(New Orleans, T 27, 1965).

Akropolis (Acropole) a fost pus în scenă de Jerzy Grotowski. Principalul său colaborator pentru această producţie a fost decoratorul polonez bine cunoscut, Josef Szajna, care a desenat de asemenea costumele şi schiţele. Arhitectura scenică era de Jerzy Grotowsky.

Drama lui Wispiansky a fost modificată în anumite pasaje pentru a o adapta ţelului regizoral. Cu toate acestea, cele câteva interpolări şi modificări ale textului original nu denaturau stilul poetului. Echilibrul textului a fost puţin alterat prin

repetiţia deliberat obsesivă a unor anumite expresii ca „Acropolele nostru“ sau „cimitirul triburilor“. Această libertate se justifică prin faptul că aceste cuvinte sunt motivele în jurul cărora se ordonează piesa. Prologul este un extras dintr-una din scrisorile lui Wispianski, referitoare la „Acropole“ ca simbol al culmii unei întregi civilizaţii specifice.

Dintre toate piesele pe care Grotowski le-a pus în scenă, *Akropolis* este cea mai puţin fidelă originalului său literar. Stilul poetic este singurul lucru care aparţine autorului. Piesa a fost transpusă în condiţii scenice total diferite de cele prevăzute de poet. Într-un soi de contrapunct, ea a fost îmbogăţită prin asociaţii de idei care scot în relief, ca un rezultat secundar al realizării, o concepţie tehnică specifică: materia verbală a operei a fost transplantată şi grefată pe viscerele unei puneri în scenă străine. Transplantarea a trebuit să fie făcută în asemenea fel încât cuvintele păreau să ţîşnească în mod spontan de circumstanţele impuse de teatru.

Acţiunea piesei se petrece în catedrala din Cracovia. În noaptea Învierii, statuile şi personajele din tapiserii retrăiesc scene din Vechiul Testament şi din antichitate, rădăcinile înseşi ale tradiţiei europene.

Autorul şi-a conceput opera ca o viziune panoramică a culturii mediteraneene, ale cărei principale curente sunt reprezentate în Acropolele polonez. În această idee de „cimitir al triburilor“, formulată de Wispianski, concepţia regizorului şi a poetului coincid. Amîndoi vor să reprezinte civilizaţia în globalitatea sa şi să-i aprecieze valorile la lumina experienţei contemporane. Pentru Grotowski, contemporan înseamnă cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea. Astfel, experienţa sa este infinit mai crudă ca cea a lui Wispianski şi valorile seculare ale culturii europene sînt puse la încercare. Punctul lor de întîlnire nu mai este acest loc de pace şi de odihnă a vechii catedrale unde poetul visa şi medita în singurătate la istoria lumii. Ei se luptau în vacarmul unei lumi extreme, în mijlocul unei confuzii poliglote unde i-a proiectat secolul nostru: într-un lagăr de exterminare. Personajele re-înfăptuiesc marile momente ale istoriei noastre culturale; dar ele readuc la viaţă nu chipurile imortalizate pe monumentele trecutului, ci fumul şi emanaţiile Auschwitz-ului.

Este într-adevăr un „cimitir al triburilor“, dar nu acelaşi ca cel unde aspira şi visa bătrînul poet din Galiţia. Este literalmente un „cimitir“, complet, perfect, paradoxal, care transformă figurile poetice cele mai îndrăzneţe în realitate. „Acropolele nostru“, orbit de speranţă, nu va vedea Învierea lui Isus Apollon: el se pierde undeva înapoi, în căutarea misterioasă a unei alte experienţe colective. Drama pune o întrebare: ce se întîmplă cu natura umană când e supusă violenţei totale? Lupta lui Iacob cu Îngerul şi truda ocnaşilor, duetul de dragost al lui Paris

şi al Elenei şi derizoria plîngere a prizonierilor, Învierea lui Isus şi cuptoarele crematorii – o civilizaţie de contraste şi de corupţie...

Investigată pînă la rădăcină, imaginea rasei umane provoacă oroarea şi mila. Tragi-comedia valorilor cangrenate a înlocuit apoteoza luminoasă care încheia drama filozofico-istorică a bătrânului poet. Regizorul a arătat că suferinţa este în acelaşi timp oribilă şi hîdă. Umanitatea a fost redusă la reflexe animalice elementare. Într-o tristă intimitate, călăul şi victima apar ca gemeni.

Toate punctele luminoase au fost în mod deliberat îndepărtate din prezentarea scenică. Ultima viziune de speranţă este năclăită de un sarcasm blasfematoriu. Aşa cum este reprezentată, piesa poate fi interpretată ca un apel la memoria etică a spectatorului, la subconştientul său moral. Ce s-ar întîmpla cu el dacă ar fi supus probei supreme? Ar deveni o cochilie umană goală? Ar fi victima acestor mituri colective create pentru auto-consolare?

Reprezentaţia: de la fapt la metaforă

Reprezentaţia este concepută ca o parafrază poetică într-un lagăr de exterminare. Interpretarea literară şi metafora se confundă ca într-un vis diurn. Regizorul distribuie acţiunea în tot teatrul şi printre spectatori. Totuşi, aceasta nu presupune că ei vor lua parte la acţiune. Pentru *Akropolis* s-a decis că nu va exista un contact direct între actori şi spectatori; actorii reprezintă cei care au fost iniţiaţi la experienţa supremă, ei sînt morţii: spectatorii reprezintă cei care se află în afara cercului de iniţiaţi, ei rămân prinşi în cursul vieţii cotidiene, ei sînt cei vii. Această separare, combinată cu proximitatea spectatorilor, contribuie la impresia că morţii sînt produsul unui vis al celor vii. Ca nişte creaturi de coşmar, ei mişună în toate părţile, printre spectatorii adormiţi: apar în locuri diferite, în mod simultan sau consecutiv, creînd o senzaţie de ameţeală şi de ubicuitate obsedantă.

În mijlocul sălii se găseşte o ladă mare. Deasupra sînt îngrămădite tot soiul de fierării: burlane de sobă de diferite lungimi şi grosimi, o roabă, o cadă de baie, cuie, ciocane. Fiecare obiect este vechi, ruginit şi pare a fi fost recuperat într-un magazin de fiare vechi. Realitatea obiectelor de recuzită este rugina şi metalul. Pe măsură ce acţiunea progresează, actorii vor construi cu aceste obiecte o civilizaţie absurdă: o civilizaţie de camere de gazare, având ca emblemă burlane de sobă care decorează toată sala, căci actorii le agaţă de tavan sau le bat în cuie pe podea. În acest fel trecem de la fapt la metaforă.

Costume

Costumele sînt saci plini de găuri, acoperind corpuri goale. Găurile sînt cîrpite cu bucăţi de pînză ce sugerează pielea jupuită. Saboţi grei de lemn în picioare: pentru cap, berete închise la culoare. Este o versiune poetică a uniformei din lagăr. Asemănătoare între ele, costumele le răpesc oamenilor orice personalitate, şterg semnele distinctive care indică sexul, vîrsta şi mediul social. Actorii devin nişte creaturi complet identice. Nu mai sînt decît corpuri torturate.

Creaturile acestea sînt protagoniştii şi, în numele unei legi superioare nescrise, ele sînt obligate să fie proprii lor călăi. Rigoarea implacabilă a unui lagăr de exterminare constituie mediul înconjurător al vieţii lor. Munca îi zdrobeşte prin dimensiunea şi inutilitatea sa; gardienii indică semnele ritmice; condamnaţii răspund prin strigăte, apeluri nominale şi truda febrilă. Dar lupta pentru dreptul de a vegeta şi de a iubi continuă ca în fiecare zi. La fiecare ordin, aceste epave umane, ce de-abia mai trăiesc, fac drepţi asemenea unor soldaţi bine disciplinaţi; munca exprimă voinţa celui condamnat de a trăi, reafirmată în mod constant prin fiecare din acţiunile sale.

Nu există un erou, un personaj diferit de altele prin propria sa individualitate. Există doar o comunitate care reprezintă imaginea tuturor speciilor umane aflate într-o situaţie limită. În momentele cele mai intense, ritmul este frînt într-un amalgam de cuvinte, de cîntece, de strigăte şi de zgomote. Întreg ansamblul pare multiform şi diform; el se dizolvă, apoi se reformează de la sine într-o unitate fremătătoare. Este reminiscenţa unei picături de apă văzută la microscop.

Mit şi realitate

În timpul pauzei de lucru, comunitatea specială alunecă în visări. Condamnaţii mizerabili poartă numele eroilor din Biblie sau din Homer. Ei se identifică cu eroii şi săvîrşesc, în limitele lor, propria lor versiune a legendelor celebre. Este o transmutare prin vis, un fenomen cunoscut în comunităţile de prizonieri care, prin acţiune, trăiesc o realitate diferită de cea a lor. Ei conferă astfel un nivel de realitate viselor lor de demnitate, de nobleţe şi de fericire. Este un joc crud şi amar care îşi bate joc de aspiraţiile prizonierilor, trădaţi în cele din urmă de realitate.

Iacob cere mîna Raşelei şi îşi ucide viitorul socru călcîndu-l în picioare. În realitate, raporturile sale cu Laban nu sînt reglate de legea patriarhală, ci de necesitatea absolută a dreptului de a supravieţui. Lupta între Iacob şi Înger este o

luptă între doi prizonieri: unul stă în genunchi şi poartă în spate o roabă în care este culcat celălalt prizonier, cu capul răsturnat pe spate. Iacob, îngenunchiat, încearcă să se debaraseze de povara sa, Îngerul, care se izbeşte de podea cu capul. La rândul său, Îngerul încearcă să-l învingă pe Iacob lovindu-l în cap cu picioarele. Dar picioarele sale se izbesc de partea de sus a roabei. Şi Iacob se bate din toate puterile sale pentru a-şi controla povara. Protagoniştii nu pot să scape unul de celălalt. Fiecare este ca bătut în cuie pe unealta sa; tortura este cu atît mai intensă cu cît ei nu pot să se lase pradă mîniei ce îi cuprinde. Faimoasa scenă din Vechiul Testament este interpretată ca lupta dintre două victime ce se torturează reciproc, sub presiunea necesităţii, putere anonimă menţionată în litigiu.

Paris şi Elena exprimă farmecul dragostei senzuale; dar Elena este un bărbat. Duetul lor de dragoste este acompaniat de râsul batjocoritor al prizonierilor adunaţi în jurul lor. Un erotism degradat dirijează o lume unde intimitatea este imposibilă. Ca la cazarmă, sensibilitatea lor sexuală a devenit cea a întregii comunităţi monosexuale. La fel, Iacob îşi exprimă tandreţea prin obiecte de compensaţie: logodnica este un burlan de sobă, înfăşurat într-o cîrpă ce ţine loc de voal. Astfel echipat, Iacob conduce procesiunea nupţială în mod solemn, urmat de toţi prizonierii care cîntă un cîntec popular. În momentul culminant al acestei ceremonii improvizate, se aude sunetul limpede al unui clopot de altar, sugerînd cu naivitate şi puţin ironic visul unei fericiri simple.

Este dezvăluită disperarea unor oameni condamnaţi fără apel: patru prizonieri se apasă cu corpurile de zidul teatrului ca nişte martiri. Ei recită rugăciunea de speranţă în ajutorul divin, pe care o pronunţă Îngerul în visul lui Iacob. Distingem aici plîngerea rituală şi lamentaţiile tradiţionale din Biblie. Cei patru sugerează Evreii în faţa Zidului Plîngerilor. Regăsim de asemenea disperarea agresivă a condamnatului ce se revoltă împotriva destinului său: Cassandra. Unul dintre prizonieri, o femeie, iese din rînduri, în timpul apelului. Corpul său se agită isteric; vocea sa este vulgară, senzuală şi răguşită; ea exprimă chinurile unui suflet disperat. Trecînd brusc la un ton de plîngere blîndă, ea anunţă cu o jubilaţie dureroasă ceea ce aşteaptă comunitatea. Monologul său este întrerupt de vocile bruşte şi guturale ale prizonierilor ce se numără în rînd. Strigătele sacadate ale apelului înlocuiesc croncănitul corbilor, semnalat în textul lui Wispianski.

Grupul de zdrenţe umane, condus de Cîntăreţ ca şi cum ar spera încă, îşi găseşte Mîntuitorul. Mîntuitorul nu are cap, este mutilat, corpul său are o culoare albăstruie, oribilă reminiscenţă a scheletelor mizerabile din lagărele de concentrare. Cîntăreţul ridică corpul cu un gest solemn, ca un preot ce ridică un potir. Mulţimea religioasă se pune în mişcare şi urmează cel ce conduce procesiunea. Încep să

cînte o colindă de Crăciun în cinstea Mîntuitorului. Cîntecul crește, devine o lamentație extatică întretăiată de strigăte și de rîsete isterice. Procesiunea se adună în cerc în jurul lăzii din mijlocul sălii; mîini se întind către Mîntuitor, priviri de adorație îl fixează. Unii se împiedică, cad, se repun în picioare și se înghesuie în jurul Cîntărețului. Procesiunea evocă mulțimile religioase din Evul Mediu, pentitenții, cerșetorii. Extazul lor este cel al unui dans religios. Din cînd în cînd, procesiunea se oprește și mulțimea se calmează. Deodată, tăcerea este sfîșiată de litaniile pioase ale Cîntărețului și mulțimea îi răspunde. În extazul său suprem, procesiunea ajunge la capătul pelerinajului său. Cîntărețul lansează un strigăt pios, face o spărtură în ladă și intră înăuntru trîgînd după el corpul Mîntuitorului. Deținuții îl urmează unul cîte unul, cîntînd în mod isteric. Ca și cum s-ar arunca ei înșiși în afara lumii. Cînd ultimul dintre condamnați a dispărut, capacul lăzii se închide. Tăcerea e bruscă; după un moment de clam, se aude o voce, ce spune doar: „Au plecat, și fumul urcă în spirale." Veselul delir și-a găsit împlinirea într-un cuptor de crematoriu. Sfîrșit.

Recuzita ca orchestrație dinamică

Spectacolul este construit pe principiul unei autarhii stricte. Norma generală este următoarea: este interzis să se introducă în reprezentație orice lucru ce nu a existat deja de la început. Un anumit număr de persoane și de obiecte sînt reunite în teatru. Ele sînt suficiente pentru a realiza orice situație a reprezentației. Ele crează plastica, sunetul, timpul și spațiul.

Nu există „decor" în sensul uzual al termenului. El a fost redus la obiectele care sînt indispensabile acțiunii dramatice. Fiecare obiect trebuie să contribuie la producerea nu a unui sens, ci la dinamica piesei; valoarea sa rezidă în diferitele sale întrebuințări. Burlanele de sobă și fierăria sînt utilizate ca décor și ca o metaforă concretă, tridimensională care contribuie la crearea viziunii. Dar metafora s-a ivit din funcția burlanului de sobă: ea rezultă din activitatea de joc ulterior, depășită pe măsură ce acțiunea progresează. Cînd actorii părăses teatrul, ei abandonează această civilizație de burlane a cărei construcție constituie un motiv esențial pentru spectacol.

Fiecare obiect are mai multe întrebuințări. Cada de baie este o cadă foarte obișnuită; pe de altă parte, ea este o cadă simbolică: ea reprezintă toate căzile în care au fost tratate trupuri omenești pentru a face din ele săpun sau piei. Răsturnată, aceeași cadă devine un altar la picioarele căruia un deținut intonează o rugăciune. Ridicată în picioare, ea devine patul nupțial al lui Iacob. Roabele sînt unelte de

muncă zilnică; ele devin dricuri stranii pentru transportul cadavrelor; rezemate de perete, roabele evocă tronul lui Priam şi al Hecubei. Unul din burlanele de sobă, transformat de imaginaţia lui Iacob, devine logodnica sa grotescă.

Lumea obiectelor reprezintă instrumentele muzicale ale piesei; cacofonia monotonă a morţii şi a suferinţei absurde – un metal zgîriind un alt metal, zgomote de ciocane, scîrţîituri de burlane de sobă cu ecouri de voce omenească. Cîteva cuie scuturate de un deţinut evocă clopotul altarului. Există un singur instrument muzical adevărat, o vioară. Leitmotivul său este utilizat ca bază lirică şi melancolică pentru o scenă brutală, sau ca un ecou ritmic al strigătelor şi ordinelor gardienilor. Obiectele au vocile lor. Imaginea vizuală este aproape întotdeauna acompaniată de o imagine acustică.

Recuzita este extrem de redusă; fiecare obiect are funcţii multiple. Lumi diverse sînt create cu ajutorul unor obiecte foarte ordinare, ca în jocurile improvizate ale copiilor. Avem de a face cu un teatru redus la stadiul său embrionar, prins în mijlocul unui proces creator, cînd instinctul pur alege în mod spontan intrumentele transformării sale magice. Un om viu, actorul, este forţa creatoare a tuturor acestora.

Teatrul sărac

Teatrul sărac detestă machiajul. În *Akropolis*, actorul trebuie să-şi compună el însuşi masca organică prin intermediul muşchilor faciali şi fiecare personaj menţine aceeaşi grimasă de-a lungul piesei. În vreme ce tot corpul se mişcă în întregime în funcţie de circumstanţe, masca rămîne fixă ca o expresie de disperare, de suferinţă şi de indiferenţă. Actorul se multiplică într-un soi de creatură hibridă, acţionînd polifonic în afara rolului său. Diferitele părţi ale corpului său dau curs liber diferitelor reflexe care sînt adesea contradictorii, în vreme ce limbajul neagă nu numai vocea, dar de asemenea gesturile şi mimica.

Toţi actorii utilizează gesturi, poziţii, ritmuri împrumutate de la pantomimă. Fiecare are silueta sa irevocabil fixă. Rezultă de aici o depersonalizare a personajelor. Când trăsăturile individuale sînt suprimate, personajele devin reprezentanţi ai speciei umane dezumanizate.

Mijloacele expresiei verbale au fost lărgite în mod considerabil, căci au fost utilizate toate mijloacele de expresie vocală; de la gîngăvelile confuze ale unui nou-născut pînă la recitarea oratorie cea mai sofisticată. Mîrîituri nearticulate, răgete de animale, cîntece populare pline de tandreţe, cîntece liturgice, termeni de argou, recitări de poezie: avem de toate aici. Combinate într-o partitură complexă, sunetele readuc în memorie toate formele limbajului. Ele se amestecă în acest nou

Turn al lui Babel, în şocul persoanelor şi al limbilor străine ce se întîlnesc cu o clipă înainte de exterminarea lor.

Amestecul de elemente incompatibile, combinate cu deformarea limbajului, scoate la iveală reflexe elementare. Urme de sofisticaţie se juxtapun pe o comportare animalică. Mijloace de expresie literalmente „biologice" se adaugă compoziţiilor artificiale. În „Acropolele nostru", specia umană e pusă sub un teasc imens. Şi umanitatea îşi depăşeşte hotarele.

DOCTOR FAUST: MONTAJUL UNUI TEXT

Nici un cuvînt din textul original al lui Marlowe nu a fost schimbat, dar piesa a fost reordonată într-un „montaj" unde succesiunea scenelor a fost modificată, au fost create noi scene şi altele din original – suprimate. Cele ce urmează sînt notele despre acest spectacol, după cum îşi aminteşte Eugenio Barba. Acest text a fost publicat în *Tulane Drama Review* ***(New Orleans, T 24, 1964) şi în*** *Alla Ricerca del Teatro Perduto* ***(Marsilio Editori, Padova, 1965).***

Doctor Faus*t a fost pus în scenă de Jerzy Grotowski. Costumele au fost desenate de Waldemar Krygier şi arhitectura scenică era de Jerzy Grotowski.*

Faust nu mai are de trăit decît o oră înainte de chinul infernului şi de condamnarea veşnică. El îşi invită prietenii la cina sa de taină, la o confesiune publică unde le oferă episoade din viaţa sa, la fel cum Isus şi-a oferit corpul şi sîngele său. Faust îşi salută invitaţii – publicul – pe măsură ce sosesc şi le cere să ia loc la două mese lungi care ocupă aproape întreaga sală. Faust ia loc la o a treia, o masă mai mică, ca un stareţ în sala de mese a unei mînăstiri. Avem impresia că ne găsim în refectoriul unei mînăstiri medievale, şi că povestea nu-i priveşte în aparenţă decît pe călugări şi invitaţii lor. Faust şi celelalte personaje sînt îmbrăcaţi în vestminte aparţinînd de diferite ordine religioase. Faust este în alb; Mephisto este în negru şi este interpretat în acelaşi timp de un bărbat şi de o femeie; celelalte personaje sînt îmbrăcate în călugări franciscani. Vedem de asemenea doi actori aşezaţi la masă cu publicul, în costume de toate zilele. Vom vorbi despre ei mai tîrziu.

Piesa este bazată pe o temă religioasă. Dumnezeu şi Diavolul intrigă cu protagoniştii – iată de ce piesa se desfăşoară într-o mînăstire. Există o dialectică a deriziunii şi a apoteozei. Faust este un sfînt şi sfinţenia sa se manifestă ca o sete absolută de adevăr pur. Dacă sfîntul tinde să nu facă decît una cu sfinţenia sa, el trebuie să se revolte împotriva lui Dumnezeu, Creator al lumii, căci legile lumii sînt capcane ce contrazic morala şi adevărul.

Stipendium pecati mors est. Ha! Stipendium, etc.
Salariul păcatului este moartea. E dur.
Si pecasse negamus, fallimur
Et nulla este in nobis veritas.
Dacă spunem că nu avem nici un păcat,
Ne înşelăm pe noi înşine, şi nu mai avem în noi nici un adevăr.
Atunci de ce trebuie să păcătuim
Şi să murim în consecinţă.
Vai, trebuie să murim de o moarte veşnică.

(I, i, 39–47)

Orice am face – bine sau rău – suntem condamnaţi. Un sfînt nu este capabil să accepte ca model acest Dumnezeu ce-i întinde omului curse. Legile lui Dumnezeu sînt minciuni. El pîndeşte greşeala în sufletele noastre ca să ne condamne mai bine. În consecinţă, acela ce aspiră la sfinţenie trebuie să se revolte împotriva lui Dumnezeu.

Dar de ce trebuie să se îngrijească un sfînt? De sufletul său, bineînţeles. Pentru a utiliza o expresie modernă, de propria sa conştiinţă de sine. Deci, Faust nu este interesat nici de filozofie, nici de teologie. El trebuie să respingă o astfel de cunoaştere şi să caute altceva. Căutarea sa începe în mod precis prin revolta sa împotriva lui Dumnezeu. Dar în ce constă rebeliunea sa? În semnarea pactului cu Diavolul? De fapt, Faust nu este numai un sfînt, ci şi un martir – mai mult încă decît sfinţii şi martirii creştini, căci Faust nu aşteaptă nici o recompensă. Dimpotrivă, el ştie că soarta lui va fi condamnarea veşnică.

Rolul este jucat de un actor care pare tînăr şi inocent – caracteristicile sale psihice şi fizice seamănă cu cele ale Sfîntului Sebastian.

Dialectica deriziunii şi a apoteozei consistă deci într-un conflict între sfinţenia laică şi sfinţenia religioasă, bătîndu-şi joc de ideile noastre obişnuite despre un sfînt. Dar în acelaşi timp, această luptă face apel la angajamentul nostru „spiritual“ contemporan, şi aici, atingem apoteoza. În acest spectacol, acţiunile

lui Faust sînt o parafrază grotescă a acțiunilor unui sfînt; el dezvăluie astfel în același timp patetismul sfîșietor al unui martir.

Textul est reordonat în așa fel încît spectacolul începe cu actul V, scena II, din piesa lui Marlowe – cînd Faust discută cu trei elevi. Faust, plin de umilință, cu ochii goi, pierdut în fața iminenței martiriului său, își salută invitații, în timp ce se așează la masa sa, cu brațele deschise la fel ca pe Cruce. El își începe apoi confesiunea. Ceea ce de obicei noi numim virtute, el numește păcat – studiile sale teologice și științifice; și ceea ce noi numim păcat, el numește virtute – pactul său cu Diavolul. În timpul acestei confesiuni, chipul lui Faust este luminat de o lumină interioară.

Cînd Faust începe să vorbească despre Diavol și primele sale practici magice, el intră într-o altă realitate (*flashbacks*). Acțiunea alunecă atunci spre cele două mese înconjurate de spectatori. Pe tăbliile meselor, Faust joacă episoade din viața sa, el realizează un soi de călătorie biografică.

Scena 1. Faust își salută invitații.

Scena 2. Wagner anunță că stăpînul său va muri curînd.

Scena 3. Un monolog în care Faust mărturisește public ca pe niște păcate studiile sale și exaltă ca pe o virtute pactul său cu Diavolul.

Scena 4. Într-un *flashback*, Faust începe să povestească istoria vieții sale. Mai întîi un monolog amintind momentul cînd a decis să renunțe la teologie și să practice magia. Acest conflict interior este reprezentat prin lupta între bufniță, simbol al erudiției, și un măgar, a cărui inerție încăpățînată se opune înțelepciunii bufniței.

Scena 5. Faust conversează cu Cornelius și Valdes, veniți să-l inițieze în magie. Cornelius transformă masa în confesional. În vreme ce-l spovedește pe Faust, garantîndu-i iertarea, Faust începe noua sa viață. Textul spus contrazice adesea interpretarea sa; de exemplu, cîteva rînduri descriu plăcerile magiei. După care Cornelius îi dezvăluie lui Faust ceremoniile magice și îl învață formula ocultă – care nu este altceva decît un imn religios polonez bine cunoscut.

Scena 6. Faust în pădure. Imitînd o rafală de vînt, căderea frunzelor, zgomotele nopții, țipetelor animalelor nocturne, Faust se trezește cîntînd același imn religios ce-l invocă pe Mephisto.

Scena 7. Apariţia lui Mephisto (Buna Vestire). Faust este îngenunchiat, într-o poziţie umilă. Mephisto, stînd într-un picior, ca un înger ce planează, îşi cîntă textul acompaniat de un cor angelic. Faust îi spune că este gata să-şi vîndă Sufletul Diavolului în schimbul a douăzeci şi patru de ani de viaţă împotriva lui Dumnezeu.

Scena 8. În cursul unei plimbări, Faust îi vorbeşte lui Mephisto de decizia sa de a-şi vinde sufletul.

Scena 10. Botezul lui Faust. Înainte de a semna contractul, Faust este pe punctul de a fi înecat într-un rîu (spaţiul între cele două mese). El este astfel purificat şi pregătit pentru noua sa viaţă. Mephisto feminin îi promite atunci că-i va îndeplini toate dorinţele. Ea îl reconfortează, legănîndu-l în poala sa (Pieta).

Scena 11. Semnătura pactului. Faust citeşte contractul său cu Mephisto pe un ton comercial. Dar corpul său trădează lupta contra angoasei ce îl frămîntă. În cele din urmă, depăşindu-şi ezitările, el îşi smulge hainele ca un viol de sine însuşi.

Scena 12. Cei doi Mephisto, utilizînd gesturi liturgice, îi arată lui Faust noile sale vestiminte.

Scena 13. Scena cu „nevasta-diavol". Faust o tratează ca şi cum ar fi fost o carte care închide toate secretele naturii.

Acum aş vrea să am o carte unde aş putea să văd
Toate personajele şi planetele din toate cerurile, ca să cunosc
Mişcările şi poziţia lor.
....
... Unde să pot vedea plantele, ierburile şi arborii care
Cresc pe pămînt.

(1604 Quarto, v. 618-620, 634-635)

Sfîntul examinează o prostituată – Mephisto feminin – ca şi cum ar citi cu atenţie o carte. El îi atinge fiecare parte a corpului şi o citeşte ca pe nişte „planete", nişte plante etc.

Scena 14. Mephisto îl tentează pe Faust. În cursul scenei 13, tînărul sfînt a început să-l bănuiască pe Diavol de a fi de asemenea în serviciul lui Dumnezeu.

Scena 14 corespunde unei adevărate rupturi de realitate. Mephisto apărînd în acest punct din spectacol ca un informator al poliției. El joacă trei roluri: Mephisto însuși, Îngerul Binelui și Îngerul Răului. Nu este întîmplător faptul că cei doi Mephisto sînt îmbrăcați în iezuiți care încearcă să-l atragă în păcat pe Faust. Dar cînd Faust începe să înțeleagă consecințele, el evaluează cu calm cuvintele Îngerului Binelui. În această scenă, Mephisto, în calitate de Înger al Binelui, îi oferă lui Faust o întîlnire cu Dumnezeu. Ei se comportă ca doi călugări într-o mînăstire, nemulțumiți, la o oră tîrzie din noapte, ce discută în liniște, la adăpost de orice ureche străină. Dar Faust refuză să se pocăiască.

Scena 15. Discuții astrologice. Mephisto joacă rolul unui servitor credincios exaltînd armonia și perfecțiunea creației stăpînului său, reproducînd zgomotul sferelor cerești. Conversația este întreruptă de către doi invitați care vorbesc despre bere și femei. Sînt cei doi actori care tot timpul spectacolului erau așezați la mesele publicului. Ei au jucat toate rolurile farsei (Robin, Vintner, Dick, Carter, elevii, Bătrînul etc., etc.). În scenele lor, ei reprezintă banalul vieții noastre cotidiene. Una din aceste scene comice (cea a Cursierului) este jucată imediat după ce Faust îl întreabă pe Mephisto „Acum, spune-mi cine a făcut lumea?". Platitudinea noastră cea de toate zilele devine în sine un argument împotriva lui Dumnezeu. Sfîntul nostru vrea să știe cine este responsabil de creația unei astfel de lumi. Mephisto, servitorul lui Dumnezeu pentru Rău, este realmente panicat și răspunde: „Nu-ți voi spune".

Scena 16. Unul cîte unul, Lucifer îi arată lui Faust cele Șapte Păcate capitale. Faust le acordă iertarea așa cum Isus a iertat-o pe Maria-Magdalena. Cele Șapte Păcate capitale sînt jucate de aceleași persoane: cei doi Mephisto.

Scena 17. Faust este transportat la Vatican de doi dragoni, cei doi Mephisto.

Scena 18. Faust, invizibil la picioarele Papei, este prezent la un banchet în biserica Sfîntul Petru. Masa banchetului este constituită de corpurile celor doi Mephisto, care recită cele Zece Porunci. Faust îl pălmuiește pe Papă, zdrobindu-i orgoliul și vanitatea pentru a-l transforma astfel într-un om plin de umilință – este miracolul lui Faust.

Scena 19. În palatul Împăratului Carol al V-lea, Faust făptuiește minuni, după tradiția legendelor populare. El deschide în două pămîntul și face să apară

Alexandru cel Mare. Apoi, Faust dejoacă planurile lui Benvolio, un curtezan care voia să-l omoare; mînia lui Benvolio se întoarce împotriva maselor – el demontează şi răstoarnă mesele printre spectatori, închipuindu-şi că-l rupe în bucăţi pe Faust. După care, Faust îl transformă pe Benvolio într-un copil mic.

Scena 20. Reîntoarcere în prezent – ultima cină de taină a lui Faust. Faust reia conversaţia sa cu invitaţii. La cererea unui prieten, el face să apară Elena din Troia, demascînd prin aluzii comice funcţiile biologice ale femeii. Elena începe să se culce cu el – imediat, ea dă naştere la un copil. Atunci, în vreme ce Elena se află în această poziţie erotică, Faust devine un copil ce ţipă, un nou-născut ce suge.

Scena 21. Cei doi Mephisto îi arată lui Faust Paradisul. I-ar fi aparţinut dacă ar fi urmat preceptele lui Dumnezeu: o moarte bună, calmă şi pioasă. Apoi, el îi arată Infernul ce îl aşteaptă: o moarte violentă şi convulsivă.

Scena 22. Scena finală. Faust nu mai are decît cîteva minute de trăit. Un lung monolog care reprezintă ultima sa provocare către Dumnezeu şi cea mai curajoasă:

> Ah, Faust,
> Acum nu mai ai decît o biată oră de trăit
> Şi apoi vei fi condamnat pe veşnicie!
>
> (V, II, 130–131)

În textul original, acest monolog exprimă regretul lui Faust de a-şi fi vîndut sufletul Diavolului; el se oferă să revină la Dumnezeu. În acest spectacol, scena este o luptă deschisă, marea întîlnire între sfînt şi Dumnezeu. Faust, utilizînd întregul său corp pentru a argumenta în discuţia cu Cerul şi luînd diferiţii spectatori drept martori, sugerează ceea ce ar permite mîntuirea sufletului său, dacă Dumnezeu L-ar vrea, dacă ar fi cu adevărat milos şi destul de puternic pentru a salva un suflet în momentul damnaţiunii sale. Mai întîi, Faust propune ca Dumnezeu să oprească mersul sferelor cereşti – timpul – dar în zadar.

> Oriţi-vă, voi sfere ale cerului mereu mişcătoare,
> Timpul să se oprească şi miezul nopţii să nu vină niciodată.
>
> (V, II, 133–134)

El se adresează lui Dumnezeu, dar îşi răspunde singur: „O, mă voi înălţa în zbor spre Dumnezeul meu! Cine mă trage în jos?" (V, II, 142). Faust observă un

fenomen interesant: cerul este acoperit de sîngele lui Isus, şi doar o jumătate de picătură ar fi suficientă pentru a-l slava. El imploră mîntuirea:

Priveşte, priveşte, sîngele lui Isus şiruie pe firmament!
O picătură mi-ar slava sufletul, o jumătate de picătură!...

(V, II, 143–144)

Dar Isus dispare, în vreme ce Faust imploră, ceea ce îl face să spună invitaţilor săi: „Unde este el acum? Plecat!" (V, II, 147). Apare atunci chipul lui Dumnezeu plin de mînie, şi Faust este înspăimîntat:

... Şi priveşte unde Dumnezeu
Îşi întinde braţul şi-şi încruntă sprîncenele cu mînie!

(V, II, 147–148)

Faust ar vrea ca pământul să se deschidă şi să-l înghită, şi se aruncă la pămînt

Munţi şi coline, veniţi, veniţi, prăbuşiţi-vă peste mine,
Şi dezlegaţi-mă de mînia grea a lui Dumnezeu.

(V, II, 149–150)

Dar pămîntul este surd la rugăciunile sale şi Faust se ridică gemînd. „Oh, nu, el n-o să-mi ofere nici un adăpost!" (V, II, 153). Din cer răsună atunci Cuvîntul şi din toate colţurile sălii actorii ascunşi, recitînd ca nişte călugări, intonează rugăciuni ca Ave Maria şi Tatăl Nostru. Miezul nopţii sună. Extazul lui Faust se transformă în Pasiune. A venit momentul cînd sfîntul – după ce le-a arătat invitaţilor săi indiferenţa vinovată, da, chiar păcatul lui Dumnezeu – este gata pentru martiriu: damnaţiunea veşnică. El este dus pe sus şi corpul său e agitat de spasme. În acest moment al Pasiunii sale, slăbiciunea extatică a vocii sale se transformă într-o serie de ţipete nearticulate – ţipetele ascuţite, mizerabile ale unui animal prins în capcană. Corpul său este zguduit de frisoane, apoi totul devine tăcere. Cei doi Mephisto, îmbrăcaţi în preoţi, intră şi-l duc pe Faust spre infern.

Mephisto masculin îl poartă pe Faust în spate, ţinîndu-l de picioare, capul sfîntului atîrnînd în jos, aproape de podea, cu mîinile măturînd solul. El se îndreaptă astfel spre damnaţiunea sa veşnică, ca un animal de sacrificiu, asemeni celui ce e dus spre Cruce.

Mephisto feminin îi urmează fredonînd un marş trist ce devine un cîntec religios, melancolic (Mater Dolorosa urmîndu-şi Fiul la Calvar). Strigăte răguşite ies din gura sfîntului; aceste sunete nearticulate nu sînt omeneşti. Faust nu mai

este un om, ci un animal ce gîfîie, zdreanța abandonată a unei ființe altădată umane, gemînd fără demnitate. În lupta sa împotriva lui Dumnezeu, Sfîntul și-a atins „culmea", el a trăit cruzimea lui Dumnezeu. Învingătorul este el – din punct de vedere moral. Dar el a plătit prețul suprem al acestei victorii: martiriul veșnic unde totul i se va lua, chiar și demnitatea.

PRINȚUL CONSTANT

Această introducere de Ludwik Flaszen a fost publicată în programul polonez.

Prințul constant *a fost pus în scenă de Jerzy Grotowski. Costumele au fost desenate de Waldemar Krygier și arhitectura scenică a fost realizată de Jerzy Grotowski.*

1. Scenariul acestei reprezentații este bazat pe textul marelui dramaturg spaniol Calderon de la Barca, din secolul al XVI-lea, în excelenta sa transcripție poloneză de Julius Slowacki, marele poet romantic. Regizorul nu se gîndește totuși să joace *Prințul constant* așa cum este. El caută să propună propria sa viziune asupra piesei, și relația între scenariu și textul original seamănă cu cea a unei variante muzicale reportată la un termen muzical original.

2. În scena de deschidere, Primul Prizonier colaborează cu persecutorii săi. Culcat pe un pat ritual, el este mai întîi castrat în mod simbolic și apoi, după ce a fost îmbrăcat cu o uniformă, el devine „unul de-ai noștri". Spectacolul este un studiu al fenomenului de „inflexibilitate", care nu consistă într-o manifestare de forță, de demnitate, nici de curaj. Celor ce-l înconjoară privindu-l mai degrabă ca pe un animal straniu, cel de al Doilea Prizonier – Prințul – le opune numai pasivitate și bunătate, referindu-se la o ordine spirituală mai înaltă. El nu pare că opune vreo opoziție acțiunilor ticăloase și hîde ale personajelor ce-l înconjoară și nici nu discută cu ei. Pur și simplu nu îi ia în seamă. Refuză să fie unul dintre ei. Astfel, dușmanii Prințului care în aparență îl dețin în puterea lor nu au în realitate nici o influență asupra lui. În vreme ce el se supune persecuțiilor lor, el își păstrează independența și gîndirea sa pînă la extaz.

3. Dispoziția scenei și a publicului evocă ceva dintr-o arenă sau o sală de operație. Putem să ne gîndim văzînd-o la un joc violent într-o veche arenă romană sau la o operație chirurgicală ca cea pictată de Rembrandt în „Anatomia Doctorului Tulp".

4. Personajele care îl înconjoară pe Prinț – o societate alienată și specială – poartă togi, pantaloni și cizme cu rever pentru a arăta că faptul de a uza de puterea

lor le face plăcere, că au încredere în judecata lor, mai ales cînd este vorba de persoane de o altă speță. Prințul poartă o cămașă albă – simbol naiv de puritate – și o pelerină roșie care se poate transforma la timpul voit în linţoliu. La sfîrşitul piesei, el este gol, lipsit de orice, în afară de demnitatea sa umană, pentru a se apăra.

5. Sentimentele societății față de Prinț nu sînt ostile de manieră uniformă. Ele sînt mai degrabă o expresie a diferenței și a straniului, combinată cu un soi de fascinație, și această combinație conține în ea posibilitatea unor reflexe extreme ca violența și adorația. Fiecare vrea să aibă martirul pentru el și la sfîrșitul spectacolului, călăii se bat pe el ca și cum ar fi vorba de un obiect prețios. Între timp, eroul înfruntă fără încetare contradicții fără sfîrșit și este supus la voia dușmanilor săi. O dată actul consumat, persoanele care l-au chinuit pe Prinț pînă la moarte își contemplă acțiunea și îi plîng soarta. Păsările de pradă se transformă în turturele.

În cele din urmă, el devine un imn viu adus în omagiu existenței umane, în ciuda faptului că a fost persecutat și umilit prostește. Extazul Prințului este o suferință pe care nu poate s-o îndure decît oferindu-se el însuși adevărului ca într-un act de dragoste. Aici, destul de paradoxal, spectacolul apare ca o tentativă de a depăși poza tragică. Ea consistă în voința de a respinge acest aspect tragic.

Regizorul crede că, chiar dacă nu este fidel „ a la lettre" textului lui Calderon, el n-a reținut mai puțin din sensul profund al piesei. Spectacolul este o transpoziție a antinomiilor profunde și a trăsăturilor cele mai caracteristice ale erei baroce, ca de pildă aspectul său vizionar, muzica sa, aprecierea concretului și spiritualismul său.

Spectacolul este de asemnea un fel de exercițiu care face posibilă verificarea metodei lui Grotowski. Totul este concentrat în actor: în corpul, în vocea și în sufletul său.

NU ERA ÎN ÎNTREGIME EL ÎNSUŞI

Acest articol de Jerzy Grotowski a fost publicat în revista *Les Temps modernes* ***(Paris, aprilie 1967) şi în*** *Flourish*, ***jurnalul de la Royal Shakespeare Theatre Club (vara 1967).***

Stanislavski a fost compromis de discipolii săi. El a fost primul mare creator al unei metode de joc în teatru, şi noi toţi cei care avem de-a face cu problemele teatrului nu putem face mai mult decît să dăm răspunsuri personale unor întrebări deja puse de el. Cînd, în numeroase teatre europene, urmărim spectacole inspirate de „teoria lui Brecht", şi suntem obligaţi să ne luptăm cu plictiseala din cauza lipsei de convingere, atît a actorilor cît şi a regizorilor, plictiseală ce înlocuieşte aşa zisul „Verfremdungseffekt", distanţarea, ne reamintim de propriile spectacole ale lui Brect. Ele erau poate mai puţin fidele faţă de teoria sa, dar pe de altă parte, cum erau foarte personale şi perverse, ele aduceau proba unui profesionalism profund şi nu ne oboseau niciodată.

Intrăm acum în era lui Artaud. „Teatrul cruzimii" a fost canonizat, adică a devenit trivial, a fost schimbat pe nimicuri fără valoare, torturat în fel şi fel de chipuri. Cînd un creator eminent, cu stilul bine definit şi o personalitate ca Peter Brook revine la Artaud, el nu o face pentru a-şi ascunde propria slăbiciune sau pentru a-l maimuţări. Se întâmplă pur şi simplu că, ajuns la un anumit punct al dezvoltării sale, el se regăseşte în acord cu Artaud şi simte nevoia unei confruntări; Brook îl *testează* şi reţine ceea ce rămîne din această încercare; rămîne el însuşi. Cît despre spectacolele lamentabile pe care putem să le vedem în *avangarda* teatrală a numeroase ţări, aceste opere haotice şi avortate, pline de o aşa zisă cruzime care n-ar speria nici un copil, cînd vedem toate aceste happening-uri care dezvăluie doar o lipsă de meserie, bîjbîieli şi gust pentru soluţii facile, spectacole care sînt violente numai la suprafaţă (ar trebui să ne rănească dar nu reuşesc) – cînd vedem aceste sub-produse ai căror autori îl numesc pe Artaud părintele lor spiritual, atunci ne gîndim că există poate într-adevăr o cruzime, dar doar faţă de Artaud însuşi.

Paradoxul lui Artaud este faptul că viziunile sale sînt imposibil de realizat. Asta înseamnă că se înşela? Cu siguranţă nu. Dar Artaud n-a lăsat după el nici o cale concretă, nu a indicat nici o metodă. El a lăsat viziuni, metafore. Ele erau cu siguranţă o expresie a personalităţii sale şi în mod parţial rezultatul unei lipse de timp şi de mijloace pentru a realiza în practică ceea ce presimţise. Aceasta provine de asemenea şi din ceea ce am putea numi greşeala lui Artaud, sau cel puţin

particularitatea sa: cînd îşi adîncea ideile, cu subtilitate, pe o cale a-logică, aproape invizibilă şi intangibilă, Artaud a utilizat o limbă care era de asemenea intangibilă şi furtivă. Astăzi, micro-organismele sunt studiate cu instrumente de precizie, microscopul. Ceea ce este imperceptibil cere precizie.

Artaud vorbea despre magia teatrului, şi maniera în care o evoca face să apară imagini care ne ating într-un fel anumit. Poate că nu-l înţelegem complet, dar ne dăm seama că era pe urmele unui teatru ce depăşeşte raţiunea discursivă şi psihologia. Şi cînd, într-o bună zi, descoperim că esenţa teatrului nu se găseşte nici în naraţiunea unui eveniment, nici în discuţia cu publicul a unei ipoteze, nici în reprezentarea vieţii cotidiene, nici măcar într-o viziune – dar că teatrul este un act ce se săvîrşeşte *aici* şi *acum* în organismele actorilor, în faţa altor oameni, cînd descoperim că realitatea teatrală este instantanee, nu o ilustrare a vieţii, ci ceva aproape de viaţă prin *analogie*, cînd ne dăm seama de toate acestea, atunci ne întrebăm noi înşine: nu vorbea oare Artaud tocmai de toate acestea şi de nimic altceva?

Căci, atunci cînd dispunem în teatru de trucuri de machiaj şi de costume, de burţi şi de nasuri false, noi propunem actorului să se transforme el însuşi în faţa ochilor spectatorilor, utilizînd numai impulsurile sale interioare, corpul său, cînd afirmăm că magia teatrului consistă în această transformare ca *într-o renaştere*, ne punem încă o dată întrebarea: a sugerat oare Artaud vreodată un alt fel de magie?

Artaud vorbeşte despre „transa cosmică". Aceasta sună ca un ecou din timpul cînd cerul era vid de locuitorii săi tradiţionali şi devenise el însuşi obiectul unui cult. „Transa cosmică" conduce în mod inevitabil la „teatrul magic". Ori, Artaud explică necunoscutul prin necunoscut, magicul prin magic. Nu ştiu ce se înţelege prin „transa cosmică", pentru că în general, nu cred că cosmosul poate, într-un sens fizic, să devină un punct de referinţă transcendental pentru om. Punctele de referinţă sînt altele. Omul este unul dintre ele.

Artaud se opune principiului discursiv în teatru, adică întregii tradiţii teatrale franceze. Dar nu putem să-l acceptăm în această privinţă ca pe un înaintaş. Numeroase teatre din Europa centrală şi din Orient au o tradiţie vie a teatrului non discursiv. Şi cum să-i apreciem pe Vahtangov sau pe Stanislavski?

Artaud refuză un teatru care se mulţumeşte să ilustreze textele dramatice; el proclamă că teatrul trebuie să fie o artă creatoare în sine, şi nu să reproducă ce a făcut literatura. Era un semn de mare curaj şi de conştiinţă din partea sa, pentru că scria într-o limbă în care operele complete ale dramaturgilor nu erau intitulate „Piese" sau „Comedii", ci „Teatru de Molière" sau „Teatru de Montherlant". Cu toate acestea, ideea unui teatru autonom ne-a venit mult mai devreme, de la Meyerhold în Rusia.

Artaud a încercat să suprime bariera între actori şi public. Aceasta pare evident, dar notaţi că nu a propus să desfiinţeze nici scena separată de public, nici să se caute o structură diferită, adaptată la fiecare nou spectacol, creînd astfel o bază reală de confruntare între două „ansambluri", formate de actori şi spectatori. El a propus doar să se pună publicul la mijloc şi să se joace în cele patru colţuri ale sălii. El nu vorbeşte aici de eliminarea barierei scenă/public, ci de înlocuirea teatrului clasic à *l'italienne* printr-o altă structură rigidă. Cu ani înainte de toate aceste idei ale lui Artaud, paşi decisivi în acest sens au fost făcuţi de Reinhardt, de Meyerhold în montarea Misterelor, şi mai tîrziu încă, de Syrkus în Polonia care a elaborat concepţia unui „teatru simultan".

L-am dezbărat astfel pe Artaud de meritele sale presupuse pentru a le restitui adevăraţilor lor părinţi. Am putea crede că pregătim o scenă de martiriu, despuindu-l pe Artaud de zdrenţele sale, după cum a făcut-o el odinioară pentru Beatrice Cenci în spectacolul său. Dar este o diferenţă între a despuia pe cineva pentru a-l tortura şi a o face pentru a găsi cine este el cu adevărat. Faptul că alţii au făcut sugestii analoge în alte locuri nu poate altera faptul vital că Artaud a făcut descoperirile sale singur, prin propria sa suferinţă, prin prisma obsesiilor sale personale, şi pentru cît de departe se putea permite în teatrul din ţara sa, el a inventat practic totul.

Trebuie să mai repetăm încă o dată că dacă Artaud ar fi avut la dispoziţia sa mijloacele necesare, viziunile sale ar fi putut să se dezvolte de la nedefinit la finit? Ar fi fost atunci în măsură să anticipeze asupra altor reformatori, căci el avea curajul şi forţa să lupte contra curentului logicii discursive. Toate acestea ar fi putut să aibă loc, dar nu au avut loc niciodată.

Secretul lui Artaud mai presus de orice, este de a fi fructificat în mod special greşeli şi neînţelegeri. Descrierea teatrului balinez pe care o face, oricît de sugestivă ar fi ea pentru imaginaţie, este în realitate o interpretare complet greşită. Artaud descifra ca „semne cosmice" şi „gesturi evocînd forţe superioare" elemente ale spectacolului care erau expresii concrete, litere teatrale, specifice într-un alfabet de semne universal înţelese de balinezi.

Pentru Artaud, spectacolul balinez era ca o sferă de cristal pentru o ghicitoare. El a trezit la viaţă un spectacol complet diferit care dormea în adîncimile sale, şi această operă a lui Artaud, suscitată de teatrul balinez, ne dă o imagine a marilor sale posibilităţi creatoare. Totuşi, de îndată ce părăseşte descrierea pentru teorie, el începe să explice magia prin magie, transa cosmică prin transa cosmică. Este o teorie care poate semnifica tot ce vreţi.

Dar în descrierea sa, Artaud atinge ceva esențial, de care nu e complet conștient. Este adevărata lecție a teatrului sacru: că, vorbind fie de drama medievală europeană, fie de teatrul balinez sau de Kathakali din India, această recunoaștere a faptului că spontaneitatea și disciplina, departe de a se slăbi una de cealaltă, dimpotrivă se întăresc reciproc; că ceea ce este elementar hrănește ceea ce este construit și invers, pentru a deveni adevărata sursă a unui mod de acțiune care iradiază. Această lecție nu a fost înțeleasă nici de Stanislavski, care lăsa să domine impulsurile naturale, nici de Brecht, care dădea prea multă importanță construcției unui rol.

Artaud a perceput în mod intuitiv mitul ca centru dinamic al reprezentației teatrale. Doar Nietzsche i-a luat-o înainte în acest domeniu. El știa de asemenea că transgresiunea mitului reînnoiește valorile sale esențiale și „devine un element amenințător care restabilește normele nesocotite" (L. Flaszen). Cu toate acestea, el nu a ținut cont de faptul că în epoca noastră, cînd toate limbile se amestecă, comunitatea teatrului nu poate să se *identifice* realmente cu mitul, pentru că nu mai există o credință unică. Azi devine posibilă doar o *confruntare*. Artaud visa să producă mituri noi prin teatru, dar visul său frumos s-a născut dintr-o lipsă de precizie. Căci în măsura în care mitul formează baza sau armătura experienței unor generații întregi, el trebuie să fie creat de generațiile ce vor veni și nu de teatru. Cel mult, teatrul poate să contribuie la cristalizarea unui mit. Dar atunci, el ar fi prea aproape de curentul de idei pentru a fi creator.

Confruntarea este o „încercare", un test a ceea ce reprezintă o valoare tradițională. Un spectacol care, ca un transformator electric, ajustează experiența noastră față de cea a generațiilor trecute (și *vice versa*), un spectacol conceput ca o luptă între valorile tradiționale și cele contemporane (de unde „transgresiunea")– aceasta mi se pare singura șansă reală a mitului de a fi prezent în teatru. O reînnoire corectă nu poate fi obținută decît prin acest dublu joc de valori, între atașament și respingere, între revoltă și supunere.

Și totuși, Artaud era un profet. Textele sale organizează o tramă atît de specială și de concretă de previziuni, de aluzii atît de imposibile, de viziuni atît de sugestive și de metafore încărcate de o asemenea vigoare, încît toate acestea trebuie să se îndeplinească. Nimeni nu știe cum, dar este inevitabil. Și toate acestea se vor împlini.

Strigăm plini de triumf cînd descoperim la Artaud o interpretare greșită. Semnul care, în teatrul oriental, este doar o parte dintr-un alfabet universal cunoscut, nu poate – cum ar fi vrut Artaud – să fie transferat în teatrul european, unde fiecare semn trebuie să se nască separat, în raport cu asociațiile psihologice sau culturale familiare, înainte de a deveni ceva diferit. Toate diviziunile sale în

respirații feminine, masculine sau neutre sînt doar niște neînțelegeri ale textelor orientale, și în practică, atît de imperceptibile că nu putem să le remarcăm. Studiul său despre „gimnastica sentimentelor" conține anumite observații pătrunzătoare, dar ar conduce în practică la gesturi stereotipe, unul pentru fiecare emoție.

În ciuda tuturor acestora, el atinge ceva pe care ar trebui să fim capabili să-l atingem pe o cale diferită. Înțeleg prin asta centrul însuși al artei actorului: ceea ce actorul îndeplinește trebuie să fie – cum l-aș numi – un act total; ceea ce realizează el, trebuie să-l realizeze cu întreaga sa ființă, să nu fie numai un gest mecanic (deci, rigid) al brațului sau al piciorului, nici o grimasă susținută de o inflecțiune logică și de o gîndire. Nici o gîndire nu poate să ghideze organismul întreg al unui actor de manieră vie. Ea trebuie să-l stimuleze, și este tot ceea ce poate face realmente. Între o reacție totală și o reacție ghidată de o gîndire există aceeași diferență ca între un copac și o plantă. În cele din urmă, sîntem pe cale să vorbim despre imposibilitatea de a separa spiritualul de fizic. Actorul nu trebuie să-și utilizeze organismul pentru a ilustra o „mișcare a sufletului", el trebuie să facă această mișcare cu organismul său.

Artaud ne-a dat o mare lecție pe care nimeni dintre noi nu poate s-o refuze. Această lecție este boala sa. Nenorocirea lui Artaud este că boala sa, paranoia, este diferită de boala secolului. Civilizația este bolnavă de schizofrenie, de ruptura între inteligență și sentiment, între corp și suflet. Societatea nu-i putea permite lui Artaud să fie bolnav de o manieră diferită. Ea îl supraveghea, îl tortura cu un tratament de electro-șocuri, încerca să-l facă să admită rațiunea discursivă și cerebrală: adică să-l facă să asume boala societății. Artaud a definit în mod remarcabil răul său într-o scrisoare către Jacques Rivière: „Nu sînt eu însumi în întregime". Nu numai că el nu era el însuși, el era altcineva. Artaud a sesizat jumătate din dilema sa: cum să fie el însuși. Dar a lăsat cealaltă jumătate neatinsă: cum să fie întreg, cum să fie complet.

Artaud nu putea să umple prăpastia adîncă între zona de viziuni (intuiții) și spiritul său conștient, căci el abandonase orice ordine și nu a făcut nici o tentativă de a atinge perfecțiunea sau de a stăpîni lucrurile. În loc de aceasta, el și-a obiectivizat haosul și sfîșierile sale. Haosul său era o imagine autentică a lumii. Nu era o terapie, ci un diagnostic, cel puțin în ochii celorlalți. Erupțiile sale haotice erau sfinte, căci ele permiteau celorlalți să atingă cunoașterea de sine.

Pentru succesorii săi, haosul nu este deloc sfînt, nici destul de determinat: el nu are nici un alt motiv să existe decît acela de a disimula ceva neterminat, de a ascunde o infirmitate. Artaud a dat o expresie acestui haos, ceea ce este cu totul altceva.

Artaud a avansat ideea unei mari dezlănţuiri, a unei mari trasgresiuni a convenţiilor, a unei purificări prin violenţă şi cruzime; el afirmă că evocarea forţelor oarbe pe scenă permite să ne protejăm împotriva lor în viaţa însăşi. Dar cum putem noi să le cerem să ne protejeze atunci cînd este evident că ele nu pot face nimic asemănător? Nu prin teatru putem controla forţele obscure: cu atît mai mult cu cît aceste forţe s-ar putea servi de teatru pentru propriile lor scopuri. (Cu toate că nu cred că le interesează teatrul, în măsura în care dispun deja de mijloace de comunicare în masă, „mass-media"). În cele din urmă, teatrul nici nu ne protejează, nici nu ne lasă fără nici o protecţie. Nu cred că o picătură explozivă pe scena cu Sodoma şi Gomora ar putea să calmeze sau să sublimeze în orice fel ar fi impulsurile spre păcat, din cauza cărora cele două oraşe au fost pedepsite.

Dar cînd Artaud vorbeşte despre dezlănţuire şi de cruzime, simţim că atinge un adevăr pe care putem să-l verificăm pe o altă cale. Noi simţim cînd un actor a atins esenţa vocaţiei sale, cînd se angajează într-un act de sinceritate, cînd se dezvăluie, se deschide şi se dăruie într-o reacţie extremă, solemnă, şi nu se dă înapoi din faţa niciunui obstacol ridicat de tradiţii şi de obiceiuri. Mai mult încă, cînd acest act de sinceritate este modelat într-un organism viu, în impulsurile sale, într-un fel de a respira, într-un ritm de gîndire şi în circulaţia sîngelui, cînd este ordonat şi dus pînă la conştiinţă, fără să se dizolve în haos şi anarhie formală – într-un cuvînt, cînd acest act îndeplinit prin teatru este *total*, atunci, chiar dacă nu ne protejează de forţele obscure, el ne permite cel puţin să răspundem în mod total, adică să începem să existăm. În viaţa de toate zilele, noi nu trăim decît pe jumătate.

Dacă vorbesc de un „act total", este pentru că am sentimentul că există o alternativă pentru „teatrul cruzimii". Dar, pentru noi, Artaud în acest moment ne apare ca o provocare: poate mai puţin prin opera sa cît prin ideea sa de salvare prin teatru. Acest om ne-a adus, prin martiriul său, o probă strălucitoare a teatrului ca terapie. Am găsit două expresii la Artaud care reţin atenţia. Prima reaminteşte că anarhia şi haosul (de care avea nevoie ca imbold pentru propriul său caracter) trebuie să fie legate de un sens al ordinii, pe care o concepea în spirit şi nu atît ca tehnică fizică. În acelaşi timp, este poate bine să cităm această frază pentru uzul pretinşilor discipoli ai lui Artaud: „Cruzimea este rigoare".

Cealaltă frază reprezintă temelia însăşi a artei actorului ca acţiune extremă şi supremă. „Actorii trebuie să fie ca nişte martiri arşi de vii, care ne fac semne de pe rugurile lor." Permiteţi-mi să adaug că aceste semne trebuie să fie articulate, şi că nu pot fi numai bîiguieli sau un delir, făcînd apel la tot şi la nimic – doar dacă o operă particulară o cere în mod precis. Cu această rezervă, afirmăm că acest

citat conţine, în stilul său de oracol, întreaga problemă a spontaneităţii şi a disciplinei, această *conjuncţie de termeni opuşi* care dă naştere actului total.

Artaud era un mare poet al teatrului, ceea ce înseamnă un poet al posibilităţilor şi nu al literaturii dramatice. Ca şi profetul mitic Isaia, el a prezis pentru teatru ceva definitiv, un nou sens, o nouă incarnaţie posibilă. „Atunci s-a născut Emanuel." Ca şi Isaia, Artaud cunoştea venirea lui Emanuel, şi ceea ce el a promis. El i-a zărit, înceţoşată, imaginea.

CERCETĂRI DESPRE METODĂ

Această expunere de Jerzy Grotowski a fost pronunţată pentru a explica scopul Institutului. Ea a fost publicată în** Tygodnik Kulturalny* ***(Varşovia, 17/ 1967).

1

Ce este Institutul Bohr?

Bohr şi echipa sa au creat o instituţie de o natură destul de extraordinară. Este un loc de întîlnire unde fizicieni din diferite ţări fac experienţe şi efectuează primii lor paşi în „no man's land"-ul profesiei lor. Aici, el îşi compară teoriile şi forează în „memoria colectivă" a Institutului.

Această „memorie" păstrează un inventar amănunţit al tuturor cercetărilor făcute, chiar cele mai ambiţioase, şi ea este îmbogăţită neîncetat cu noile ipoteze şi cu rezultatele obţinute de fizicieni.

Răposatul Niels Bohr şi colaboratorii săi încercau să descopere în acest ocean de cercetări comune anumite curente directoare. Ele le inspirau sau le stimulau disciplinele. Graţie muncii persoanelor pe care le găzduiau şi stimulau, ei au putut compila date esenţiale şi au profitat de potenţialităţile industriale ale celor mai dezvoltate ţări din lume.

Institutul Bohr m-a fascinat multă vreme în calitate de model ilustrînd un anume tip de activitate. Bineînţeles, teatrul nu este o disciplină ştiinţifică, şi mai puţin încă arta actorului asupra căreia îmi concentrez atenţia. Cu toate acestea, teatrul şi în special tehnica actorului nu pot să se bazeze – după cum sublinia

Stanislavski – numai pe inspirație sau pe alți factori atît de imprevizibili ca explozia unui talent, dezvoltarea bruscă și surprinzătoare a posibilităților creatoare etc. De ce? Pentru că spre diferență de alte discipline artistice, creația actorului este imperativă; adică situată într-o perioadă de timp determinată și chiar la un moment precis. Un actor nu poate aștepta nici venirea talentului, nici momentul inspirației.

Deci, cum pot să fie constrînși acești factori să apară cînd avem nevoie? Obligînd actorul care dorește să fie creator să stăpînească o metodă.

2

După părerea noastră, condițiile esențiale ale artei actorului sînt următoarele, și ele trebuie să facă obiectul unor cercetări metodice:

a) A stimula un proces de auto-revelație, mergînd pînă în adîncul subconștientului, canalizînd apoi această stimulație pentru a obține reacția dorită;

b) A ști să se articuleze acest proces, să se disciplineze și să se convertească în semne. În termeni concreți, aceasta înseamnă a construi o partitură ale cărei note sînt micro elemente de contact, reacții la stimulanții lumii exterioare: putem să o numim „a da și a lua";

c) A elimina din procesul creator rezistența și obstacolele datorate propriului său organism, atît fizic cît și psihic (amîndouă formînd un întreg).

Cum pot fi expuse în mod obiectiv niște legi care guvernează procese atît de personale și de individuale? Cum putem defini realmente niște legi obiective fără să dăm o „rețetă" (căci toate „rețetele" eșuează în cele din urmă în banalitate)?

Noi credem că pentru a realiza această individualitate, nu este vorba de a învăța lucruri noi, ci mai degrabă de a se dezbăra de vechile sale obiceiuri. Pentru fiecare actor individual, trebuie stabilit ceea ce blochează asociațiile sale intime, care este cauza lipsei sale de decizie și a haosului expresiei sale, ceea ce îl împiedică să experimenteze sentimentul propriei sale libertăți, să simtă că organismul său este complet liber și puternic, și că nu se opune capacităților sale. Altfel spus, cum să eliminăm aceste obstacole?

Noi îi suprimăm actorului ceea ce îl blochează, dar nu-l învățăm cum să creeze – de exemplu, cum să joace Hamlet, în ce consistă gestul tragic, cum să joace o farsă – pentru că tocmai în acest „cum" zace germenele banalității și al clișeelor care bravează creația.

A face cercetări în acest sens, înseamnă a se plasa de la bun început la limitele disciplinelor științifice ca fonologia, psihologia, anthropologia culturală, semiologia etc.

Un institut care se consacră cercetărilor de acest gen trebuie să fie, aidoma Institutului Bohr, un loc de întîlniri, de observaţie şi de disecare a experienţelor acumulate de indivizii cei mai fecunzi în acest domeniu din diferite teatre din fiecare ţară. Ţinînd cont de faptul că domeniul asupra căruia se concentrează atenţia noastră nu este ştiinţific, şi că nu este în nimic definisabil (în realitate, multe lucruri nu trebuie să fie definite), noi încercăm cu toate acestea să determinăm scopurile noastre cu toată precizia şi grija proprii cercetării ştiinţifice.

Actorul care lucrează aici este deja un profesionist căci nu numai actul său creator, dar de asemenea şi legile care îl guvernează au devenit obiectul preocupărilor sale. Un institut de cercetări metodice nu trebuie să fie confundat cu o şcoală care pregăteşte actori şi al cărui scop este să-i „lanseze". Această activitate nu trebuie confundată nici cu teatrul (în sensul normal al termenului), cu toate că esenţa însăşi a cercetării are ca exigenţă elaborarea unui spectacol şi confruntarea sa cu publicul. Nu putem stabili o metodă dacă rămînem la marginea actului creator.

3

Actorul mă interesează pentru că este o fiinţă umană. Aceasta presupune două puncte principale: în primul rînd, întîlnirea mea cu o altă persoană, contactul, sentimentul reciproc de îneţelegere şi impresia creată de faptul că ne deschidem altei fiinţe, că încercăm s-o înţelegem; pe scurt, că ne depăşim singurătatea. În al doilea rînd, tentativa de a se înţelege pe sine însuşi prin atitudinea unui alt om, a se regăsi pe sine însuşi în el. Dacă actorul reproduce un act pe care i l-am învăţat, nu e vorba decît de un soi de „dresaj". Rezultatul este o acţiune banală din punct de vedere metodic, şi în străfundul meu o găsesc sterilă pentru că nu mi-a oferit nici o deschidere. Dar dacă, în strînsă colaborare, atingem punctul unde actorul eliberat de rezistenţele sale cotidiene, se dezvăluie profund el însuşi printr-o reacţie, consider atunci că munca a fost efectivă, din punct de vedere metodic. M-am îmbogăţit atunci personal, căci în această reacţie s-a dezvăluit un tip de experienţă umană, ceva special care poate să fie definit ca un destin, ca o condiţie umană.

Aceasta se aplică la realţiile între regizor şi un singur actor, dar dacă această concepţie este extinsă la toată trupa, o nouă perspectivă se deschide în limitele acestei vieţi colective, pe baza comună a convingerilor, a credinţelor, a superstiţiilor noastre şi a condiţiilor vieţii contemporane.

Dacă această bază comună există, parvenim, cu toată sinceritatea, în mod inevitabil la o confruntare între tradiţie şi contemporaneitate, între mit şi pierderea credinţei, între subconştient şi imaginaţie colectivă.

Eu nu pun în scenă o piesă pentru a-i învăța pe alții ceea ce știu deja. Sînt mai savant după realizarea spectacolului și nu înainte. Orice metodă care se dirijează ea însăși dincolo de necunoscut este o metodă proastă.

Cînd spun că acțiunea trebuie să angajeze întreaga ființă a actorului fără de care reacția sa este fără viață, nu vorbesc de ceva „exterior", de tip gesturi exagerate sau trucuri. Ce înțeleg atunci prin asta? Este vorba de esența însăși a vocației actorului, de reacția ce-i permite să dezvăluie una după alta diferitele straturi ale ființei sale, de la sursa biologică prin canalul conștiinței pînă la culme, care este atît de dificil de definit și unde totul devine unitate. Acest act de dezvăluire totală a unei ființe devine o ofrandă de sine, ce se învecinează cu transgresiunea barierelor și cu dragostea. Numesc aceasta un act total. Dacă actorul acționează astfel, el devine un mod de provocare pentru spectator.

Din punct de vedere metodic, este eficace, căci aceasta îi acordă un maximum de forță sugestivă, cu condiția bineînțeles să evite haosul, isteria și exaltarea. Trebuie să ajungă la un act obiectiv: ca să zic așa, articulat. Dar dincolo de eficacitatea metodică, o nouă perspectivă se deschide de asemenea pentru spectator. Împlinirea actorului constituie o transcendență a jumătăților de măsură din viața noastră cotidiană, a conflictului intern între trup și suflet, inteligență și sentimente, plăceri fiziologice și aspirații spirituale. Pentru un moment, actorul depășește „angajamentul pe jumătate" care e conflictul caracteristic în viața de toate zilele. A făcut-o pentru spectator? Expresia „pentru spectator" implică o anume cochetărie, o anume impostură, o tocmeală cu altcineva. Ar trebui mai degrabă să spunem „față de" spectator, sau poate, în „locul său". Aici se află în mod precis provocarea.

Sînt pe cale să vorbesc de metodă, de depășire a limitelor, de o confruntare, de un proces de auto-cunoaștere și, într-un anume sens, de terapie. O astfel de metodă trebuie să rămînă deschisă – însăși viața ei depinde de această condiție – și diferită pentru fiecare individ. Astfel trebuie să fie, căci natura ei intrinsecă cere imperios să fie individuală.

ANTRENAMENTUL ACTORULUI (1959–1962)

Exercițiile din acest capitol sunt rezultatul activității și al cercetărilor desfășurate între anii 1959–1962. Ele au fost consemnate de Eugenio Barba în perioada pe care a petrecut-o la Teatrul Laborator și completate (1962) de comentariile mele și cele ale instructorilor noștri, care au dirijat, sub conducerea mea, antrenamentul.

În această perioadă, eram în căutarea unei tehnici pozitive, sau, altfel zis, a unei metode de antrenament obiective, apte să-i confere actorului o capacitate creatoare, înrădăcinată în imaginația și în asociațiile sale personale. Anumite elemente din aceste ecerciții au fost reținute în antrenamentul perioadei următoare, dar scopul lor s-a schimbat. Toate exercițiile care constituiau pur și simplu un răspuns la întrebarea „Cum să facem?" au fost eliminate. Exercițiile au devenit acum un pretext pentru a elabora o formă personală de antrenament. Actorul trebuie să descopere rezistențele și obstacolele care îl jenează în activitatea sa creatoare. Astfel, exercițiile devin un mijloc de a depăși aceste obstacole personale. Actorul nu se mai întreabă: „Cum aș putea face?". În schimb, el trebuie să știe ce *nu* trebuie să facă, ce anume îl blochează. Printr-o adaptare personală a acestor exerciții, trebuie găsită o soluție pentru a elimina obstacolele ce variază din punct de vedere idividual cu fiecare actor.

Ce înțeleg prin *via negativa* (calea negativă): un proces de eliminare. Diferența între antrenamentul anilor 1959–1962 și cel din faza următoare este totală în ceea ce privește exercițiile fizice și vocale. Ele sunt îndreptate acum în căutarea unui contact; receptarea stimulațiilor exterioare și reacțiile față de ele (procesul de „a da și a lua", deja menționat). Rezonatorii continuă să fie utilizați în exercițiile vocale, dar ei sînt acum activați prin intermediul unor tipuri diferite de impulsuri și contacte cu exteriorul.

În momentul de față, *nu mai avem exerciții de respirație*. Am explicat motivele pentru care le-am eliminat în capitolul „Tehnicile actorului" (p. 177 în versiunea franceză). În funcție de fiecare caz individual, încercăm să descoperim dificultățile respective, să le determinăm cauzele și de abia după aceea, renunțăm la exerciții. Nu mai lucrăm direct asupra respirației, ci o corectăm în mod indirect prin exerciții individuale, care sunt aproape întotdeauna de natură psiho-fizică.

Jerzy Grotowski
1966

* * *

Antrenamentul consistă în exerciţii elaborate de către actori sau adaptate după diferite sisteme. Au fost dezvoltate şi prelucrate chiar şi exerciţiile care nu au rezultat din cercetările personale ale actorilor, pentru a da o imagine precisă a metodei. În acest caz, terminologia întrebuinţată pentru aceste exerciţii a fost modificată. După ce actorii au adoptat un anumit exerciţiu, îi dau ei înşişi un nume pe baza asociaţiilor sau a ideilor lor personale. Tendinţa este de a utiliza în mod conştient un anume jargon profesionist, în măsura în care acesta are un efect stimulant asupra imaginaţiei.

Iată cum se desfăşoară o zi de antrenament.

A. EXERCIŢIILE FIZICE

I. *Încălzirea*

1. Mers ritmat, cu rotaţii ale braţelor şi ale picioarelor.
2. Alergat pe vîrful picioarelor. Corpul trebuie să resimtă o senzaţie de fluiditate, de desprindere de pămînt, de anulare a gravitaţiei. Impulsul cursei pleacă de la umeri.
3. Mers cu genunchii îndoiţi, mîinile pe şolduri.
4. Mers cu genunchii îndoiţi, mîinile la glezne.
5. Mers cu genunchii uşor îndoiţi, mîinile atingînd partea exterioară a labei piciorului.
6. Mers cu genunchii uşor îndoiţi, atingînd cu mîinile degetele picioarelor.
7. Mers cu picioarele întinse şi rigide, ca şi cum ar fi acţionate de sfori imaginare agăţate de mîini (braţele întinse înainte).
8. Se pleacă în poziţie îndoită, cu mici salturi înainte, întoarcere la poziţia curbată de la început, braţele în spatele picioarelor.

Remarcă. Chiar şi în timpul acestor exerciţii de încălzire, actorul trebuie să justifice fiecare detaliu al acestui antrenament printr-o imagine precisă, reală sau imaginară. Exerciţiul este executat corect doar cînd corpul nu mai opune nici o rezistenţă în timpul realizării imaginii alese.

II. *Exerciţii pentru relaxarea muşchilor şi a coloanei vertebrale*

1. „Pisica". Acest exerciţiu este bazat pe observarea unei pisici ce se deşteaptă şi se întinde. Elevul este întins pe jos, cu faţa la pămînt, complet destins. Picioarele

sînt desfăcute şi braţele fac un unghi drept cu corpul, cu palmele către pămînt. „Pisica“ se deşteaptă şi-şi aduce braţele la piept, coatele ridicate astfel încît palmele să formeze o bază de sprijin. Şoldurile se ridică, în vreme ce picioarele „avansează“ pe vîrfuri înspre mîini. Se ridică şi se întinde într-o parte piciorul stîng, ridicîndu-se şi întinzîndu-se în acelaşi timp capul. Se pune piciorul stîng pe pămînt, sprijinit pe vîrf. Se repetă aceleaşi mişcări cu piciorul drept, cu capul menţinut în sus. Se întinde coloana vertebrală, plasînd mai întîi centrul de gravitate în mijlocul şirei spinării, apoi, mai sus, către ceafă. În fine se întoarce şi se cade pe spate, relaxîndu-se.

2. Vă imaginaţi că o bandă de metal vă strînge în jurul pieptului. O întindeţi printr-o dilatare viguroasă a trunchiului.

3. Se execută poziţia de yoga numită „sirshasana“, dar cu picioarele pe perete. Se îndepărtează picioarele încet, cît mai larg cu putinţă.

4. Poziţie de repaus. Ghemuit, cu capul înainte şi braţele balansîndu-se între genunchi.

5. Poziţie în picioare, pulpele lipite şi drepte. Se îndoaie trunchiul către sol pînă ce capul atinge genunchii.

6. Rotaţie viguroasă a trunchiului, plecînd de la talie şi deasupra ei.

7. Cu picioarele mereu lipite, se sare pe un scaun. Impulsia saltului nu vine din picioare, ci din trunchi.

8. Şpagatul total sau parţial.

9. Se pleacă dintr-o poziţie în picioare, se îndoaie corpul pe spate pentru a face „podul“, pînă ce mîinile ating solul.

10. Poziţie culcat pe spate. Rotaţii viguroase ale corpului spre stînga şi spre dreapta.

11. Dintr-o poziţie în genunchi, se îndoaie corpul pe spate pentru a face „podul“, pînă ce capul atinge solul.

12. Salturi imitînd cangurul.

13. Aşezat pe jos, cu picioarele lipite şi întinse înainte, cu corpul drept. Mîinile, plasate sub ceafă, împing capul în jos, înspre faţă, pînă ce fruntea atinge genunchii.

14. Mers în patru „labe“, cu abdomenul şi capul ridicate.

Remarcă. Pentru a fi corect executate, exerciţiile nu trebuie făcute în mod mecanic. *Exerciţiul serveşte cercetarea.* Nu este vorba doar de o repetiţie automată, sau de o formă de masaj muscular. De exemplu, în timpul exerciţiilor, se explorează centrul de gravitate al corpului, mecanismul contractării şi al relaxării musculare,

funcţiile coloanei vertebrale în diferite mişcări violente, analizînd fiecare desfăşurare complexă şi raportînd-o la repertoriul fiecărui muşchi şi al fiecărei articulaţii. Toate acestea sînt individuale şi reprezintă rezultatul unei cercetări totale şi neîntrerupte. Numai exerciţiile care „explorează" implică organismul întreg al actorului şi mobilizează resursele sale ascunse. Exerciţiile care „repetă" dau rezultate inferioare.

III. *Exerciţii „cu capul în jos"*

Remarcă. Aceste exerciţii sînt mai degrabă poziţii decît acrobaţii şi conform regulilor de Hatha Yoga, ele trebuie efectuate foarte lent. Unul din principalele scopuri ale executării lor este studiul modificărilor ce au loc în organism: şi anume, studiul respiraţiei, al ritmului cardiac, legile echilibrului şi relaţia între poziţie şi mişcare.

1. Poziţia stat în cap, cu picioarele sus, cu trei puncte de spijin: capul şi cele două palme.
2. Poziţia stat cu picioarele în sus, sprijinit pe un umăr (puncte de sprijin: obrazul, antebraţul şi palma celeilalte mîini).
3. Poziţia stat în cap şi pe antebraţe. („Sirshasana")

IV. *Zborul*

1. În poziţia ghemuit, se sare şi se balansează ca o pasăre gata să-şi ia zborul. Mîinile sînt folosite ca nişte aripi care ajută mişcarea.
2. Sărind în continuare, se ridică pe picioare, în vreme ce mîinile bat aerul ca nişte aripi, pentru a înălţa corpul.
3. Zbor prin mişcări succesive înainte, ca şi cum am înota. În vreme ce corpul execută aceste mişcări de înot, nu există decît un singur punct de contact cu solul (vîrful piciorului). Sărituri rapide înainte, pe vîrful unui picior. Iată o altă metodă: amintiţi-vă senzaţia de zbor, încercată în vis, şi recreaţi în mod spontan această formă de zbor.
4. Se aşează, aterizînd lin, ca o pasăre.

Remarcă. Să se combine aceste exerciţii cu altele, bazate pe cădere, salt periculos, salturi etc. Tendinţa este de a realiza o mişcare ca un zbor prelungit, ce începe cu elanul unei păsări ce se înalţă şi se termină cînd aceasta aterizează.

V. *Salturi şi tumbe*

1. Dat peste cap înainte, utilizînd mîinile ca punct de sprijin.
a) dat peste cap înainte, ajutîndu-se de mîini pentru a se ridica;
b) dat peste cap înainte, fără sprijinul mîinilor;
c) tumba înainte, terminînd în picioare, pe un singur picior;
d) tumba înainte, cu mîinile la spate;
e) tumba înainte, cu sprijinul pe un singur umăr.
2. Tumbe înapoi.
3. Saltul „Tigrului" (plonjon înainte). Cu sau fără cursă de elan, cu braţele întinse, se sare tumba peste un obstacol, cu recepţia pe un umăr. Se ridică dintr-o mişcare.
a) saltul „tigrului" în înălţime;
b) saltul „tigrului" în lungime.
4. Saltul „tigrului" urmat imediat de o tumbă înapoi.
5. Tumba cu corpul rigid ca o marionetă pe arcuri.
6. Saltul „tigrului" realizat în acelaşi timp de doi actori care se încrucişează în aer la înălţimi diferite.
7. Saltul „tigrului" combinat cu tumbe în situaţie de „luptă", utilizînd bastoane sau alte arme.
Remarcă. În toate aceste exrciţii, în afara factorului de „cercetare" şi de studiu al organismului, există deasemenea un element de ritm şi de dans. Exerciţiile, mai cu seamă în cazul variaţiilor de „luptă" sînt realizate cu un acompaniament de tobă, de tamburină sau un alt obiect, în aşa fel încît cel ce execută exerciţiul şi cel ce susţine ritmul improvizează şi se stimulează în mod reciproc. În pasajele de „luptă", reacţiile fizice sînt acompaniate de strigăte spontane şi nearticulate. Actorul trebuie să justifice toate aceste exerciţii semi-acrobatice prin motivaţii personale, subliniind structura fazelor iniţiale şi finale ale compoziţiei.

VI. *Exerciţii cu picioarele*

1. Culcat pe jos, cu picioarele uşor ridicate. Se fac următoarele mişcări cu laba piciorului:
a) se îndoaie şi se întind gleznele, înainte şi înapoi;
b) se îndoaie şi se întind gleznele într-o parte;
c) mişcări de rotaţie cu laba piciorului.
2. Poziţie în picioare:
a) se apleacă spre genunchi, cu braţele întinse, picioarele bine lipite pe sol, fixe în acelaşi loc;

b) se merge într-o parte, apăsînd pe latura exterioară a labei piciorului;

c) mersul „porumbelului“ (adică se merge cu vîrful picioarelor înspre interior, cu călcîiele depărtate);

d) mers pe călcîie;

e) se îndoaie degetele picioarelor înspre talpă, pe urmă în sus, în direcția opusă;

f) se culeg diverse obiecte cu degetele de la picioare (cutie cu chibrituri, creioane etc.).

VII. *Exerciții de mimă, concentrate în mod esențial pe mîini și picioare.*

VIII. *Studii de joc pe o temă oarecare, efectuate mergînd și alergînd.*

B. EXERCIȚII PLASTICE

I. *Exerciții elementare.*

Remarcă. Aceste exerciții sînt bazate pe metoda Dalcroze și alte metode europene clasice. Principiul lor fundamental este studiul vectorilor contrarii. Studiul vectorilor mișcărilor opuse (de exemplu, palma efectuează mișcări circulare într-o direcție, și cotul se mișcă în sens invers) și al imaginilor contrastante (de exemplu, mîna acceptă în vreme ce piciorul refuză) este foarte important. Astfel, fiecare exercițiu este subordonat „cercetării“ și studiului mijloacelor de expresie ale fiecăruia, al propriilor sale rezistențe și al centrilor comuni în organism.

1. Mers ritmic, cu brațele întinse într-o parte. Rotații ale umerilor și ale brațelor, cu coatele împinse în spate, cît mai departe posibil. Mîinile efectuează o mișcare de rotație care este dirijată în sensul opus mișcării umerilor și a brațelor. Întreg corpul subliniază aceste mișcări și, umerii, în mișcarea lor de rotație, se înalță deasupra gîtului. Imaginați-vă că sînteți un delfin. Ritmul rotațiilor se amplifică progresiv, mergînd pe vîrful picioarelor, corpul pare să „crească“ din ce în ce.

2. „Luptă de tracțiune“. Trageți de o frînghie imaginară în fața voastră și utilizați-o pentru a avansa. Mișcarea este dată de trunchi care împinge corpul înainte, și nu de brațe sau de mîini. Aplecați-vă în față, pînă ce atingeți cu genunchiul solul. Mișcarea corpului trebuie să fie bine definită și puternică întocmai unei prore de corabie ce spintecă valurile.

3. Se face un salt înainte pe vîrful picioarelor, cu genunchii îndoiți la recepție. Printr-o mișcare elastică și energică, se revine la poziția în picioare și se repetă același salt înainte, tot pe vîrful picioarelor, urmat de îndoirea genunchilor. Impulsul

vine din şolduri care acţionează ca un arc ce reglează faza de îndoire şi saltul ce urmează. Braţele sînt întinse de o parte şi de alta, şi în vreme ce o palmă mîngîie, cealaltă respinge. Trebuie să avem senzaţia de a fi extrem de uşori, de supli şi elastici ca o spumă de cauciuc.

4. Mişcări de rotaţie opuse. În picioare, cu picioarele depărtate. Se efectuează rotaţii ale corpului spre dreapta, apoi cu trunchiul spre stînga, cu coloana vertebrală spre dreapta, şoldurile spre stînga, cu piciorul stîng spre dreapta, coapsa spre stînga, glezna spre dreapta, şi aşa mai departe, braţul drept descriind cercuri spre stînga, iar antebraţul spre dreapta, cît despre mînă, spre stînga. Întreg corpul este implicat, dar impulsia vine de la baza coloanei vertebrale.

5. În picioare, cu picioarele depărtate, cu braţele întinse deasupra capului, palmele atingînd-se. Rotaţii ale trunchiului, aplecat în faţă cît mai mult cu putinţă. Braţele acompaniază această dublă mişcare de rotaţie şi de îndoire. Se revine la poziţia iniţială şi, aplecat pe spate, se termină exerciţiul printr-un „pod".

6. Mers ritmic. Primul pas este normal; pentru al doilea pas, îndoiţi genunchiul pînă ce fesele ating călcîiele, cu trunchiul mereu drept. Se revine la poziţia în picioare, în acelaşi ritm şi se repetă aceeaşi secvenţă cu pasul normal în alternanţă cu îndoirea genunchilor.

7. Improvizaţii cu mîinile. Se pipăie, se mîngîie diferite obiecte, materiale, ţesături; se ating uşor cu vîrful degetelor, se palpează. Întreg corpul participă şi înregistrează senzaţii tactile.

8. Joc cu propriul său corp. Fixaţi-vă o sarcină concretă, ca de pildă opunerea unei părţi a corpului unei alte părţi. Partea dreaptă e graţioasă, îndemînatecă, frumoasă, cu mişcări pline de seducţie şi armonie. Partea stîngă pîndeşte cu gelozie partea dreaptă; o atacă ca să se răzbune de inferioritatea sa, încearcă s-o degradeze şi s-o distrugă. Partea stîngă cîştigă dar, în acelaşi timp, este condamnată să piardă căci nu poate supravieţui fără partea dreaptă, nu se mai poate mişca. Acesta nu este decît un exemplu. Corpul poate fi împărţit cu uşurinţă în părţi opuse; de exemplu, membrele pot fi opuse unele altora – o mînă împotriva unui picior, capul împotriva unei mîini etc. Ceea ce este important, este de a angaja întreaga sa imaginaţie care trebuie să dea viaţă şi sens nu numai acelor părţi ale corpului care sînt implicate în mod direct, dar şi acelora care nu sînt implicate. De exemplu, în cazul unei lupte între o mînă şi alta, picioarele trebuie să exprime teroarea şi capul – mirarea.

9. Mişcări neaşteptate. Faceţi o mişcare ca, de exemplu, rotaţia celor două braţe. Această mişcare începe într-un sens, care, după cîteva secunde, se dovedeşte a fi greşit; adică un sens contrar intenţiei. Schimbaţi atunci direcţia, după un scurt moment de imobilitate. Pentru ca mişcarea să fie corectă, începutul mişcării trebuie

întotdeauna subliniat şi schimbat brusc – după un moment de pauză. Un alt exemplu: începeţi să mergeţi lent, ca şi cum aţi avea dificultăţi, cu eforturi. Deodată, după un moment de oprire, începeţi să alergaţi cu uşurinţă şi graţie.

II. *Exerciţii de compoziţie*

Remarcă. Aceste exerciţii au fost adaptate în funcţie de procesul de formare a ideogramelor gestuale din teatrul antic şi medieval european, ca şi din teatrul african şi oriental. Totuşi, nu este vorba de a fixa nişte ideograme, ca de pildă în Opera din Pekin, unde, pentru a indica o floare anume, actorul face un gest specific şi imuabil, moştenit de secole de tradiţie. Trebuie căutate fără încetare ideograme noi şi compoziţia lor trebuie să izvorască dintr-o dată şi în mod spontan. Punctul de plecare al acestor forme gestuale este stimularea imaginaţiei şi descoperirea în noi înşine a unor reacţii umane primitive. Rezultatul final este o formă vie care posedă propria sa logică. Aceste exerciţii de compoziţie oferă posibilităţi nelimitate. Iată cîteva exemple, susceptibile să fie dezvoltate ulterior.

1. Un corp ce înfloreşte şi se veştejeşte. Mers ritmic. Seva urcă, ca într-o plantă, plecînd din picioare şi se răspîndeşte în sus, în tot corpul, pînă la braţe care încep să înmugurească, să înflorească, ca de altfel întreg corpul. În cursul celei de a doua faze, membrele-crăci se ofilesc şi mor pe rînd. Exerciţiul se termină prin mersul ritmic de la început.

2. Imaginea unui animal. Nu este vorba de o imitaţie literală şi realistă a unui animal cu patru labe. Nu e necesar „a se comporta" ca un animal, ci a aborda subconştientul său, a crea o figură de animal al cărui caracter particular exprimă un aspect al condiţiei umane. Trebuie să se plece de la o asociaţie. Ce animal asociem cu mila, cu viclenia, cu înţelepciunea? Asociaţia nu trebuie să fie banală, stereotipă – leul reprezintă forţa, vulpea viclenia etc. La fel de important este să se determine centrul vital al unui animal (botul pentru cîine, şira spinării pentru pisică, burta pentru vacă etc.)

3. Prin intermediul unor asociaţii cu persoane, situaţii, amintiri, a se transforma într-un copac. Muşchii reacţionează exprimînd asociaţia personală. Pentru început, aceste asociaţii se concentrează asupra unei anumite părţi a corpului. Pe măsură ce reacţiile cresc în intensitate, se implică restul corpului. Vitalitatea copacului, tensiunile sale, odihna, micro-mişcările sale se hrănesc din această asociaţie.

4. Floarea. Picioarele sînt rădăcinile, corpul este tija, mîinile reprezintă corola. Întreg corpul trăieşte, vibrează în procesul imperios al înfloririi, ghidat de asociaţiile pesonale. Momentul apariţiei „florii" se detaşează ca un moment separat

în acest proces evolutiv, şi imaginea sa, exprimată prin mîini, este utilizată ca un gest retoric într-un dialog.

5. Mers cu picioarele goale, închipuindu-vă că mergeţi pe diferite tipuri de sol, ca suprafaţă sau material (moale, alunecos, aspru, neted, umed, cu umflături, plin de ţepi, uscat, pe zăpadă, pe nisip fierbinte, pe malul apei etc.). Picioarele sînt centrele de expresie, comunicînd reacţiile lor restului corpului. Se repetă acelaşi exerciţiu încălţat şi se încearcă să se menţină aceeaşi expresivitate ca şi cum am avea picioarele goale. Acelaşi exerciţiu este apoi adaptat la mîini, care simt, ating, mîngîie materiale specifice şi suprafeţe, întotdeauna imaginare. În fine, mîinile şi picioarele reacţionează în mod simultan la impulsuri contrare.

6. Analogie cu un nou-născut.

a) se observă un nou-născut şi se compară reacţiile sale cu acelea ale propriului său corp;

b) se caută urmele copilăriei în propriul său comportament (de exmplu, cineva care fumează ţuguindu-şi buzele ca un prunc ce suge la sîn);

c) se caută stimulaţiile care trezesc cerinţele copilăriei (de exemplu, o persoană protectoare, dorinţa de a suge la sînul mamei, nevoia unui sentiment de căldură, interesul pentru prorpiul său corp, dorinţa de a fi consolat).

7. Studii ale unor feluri diferite de mers.

a) tip de mers determinat de vîrstă, transferînd centrul de greutate în diferite părţi ale corpului. În timpul copilăriei, centrul mişcării este situat în picioare; la adolescenţă, el se deplasează în umeri; la vîrsta adultă, în trunchi; la maturitate, în cap; la bătrîneţe, revine din nou în picioare. Să se observe aceste schimbări în ritmul vital. De exemplu, pentru un adolescent, lumea este prea înceată faţă de mişcările sale, în vreme ce pentru un bătrîn, lumea se mişcă prea repede. Acestea sînt bineînţeles două chei posibile de interpretare.

b) tipuri de mers care depind de anumite dinamisme fizice (flegmatic, războinic, nervos, adormit etc.).

c) mersul ca mijloc de a masca trăsături de caracter pe care vrem să le ascundem celorlalţi.

d) diferite feluri de mers în funcţie de caracteristici fiziologice şi patologice.

e) parodii ale mersului celorlalţi. Esenţialul aici este de a capta motivele şi nu rezultatul unui fel de a merge. Dacă jocul nu conţine un element de autoironie, dacă nu ne batem joc de alţii pe propria noastră socoteală, tot ceea ce scoatem în evidenţă este condamnat să fie superficial.

8. Se alege un impuls emoţional (de exemplu, plînsul) pe care îl transferăm în o anumită parte a corpului (în picior, de exmplu), care trebuie să-l exprime. Un

exemplu concret este cel al actriței Eleonora Duse, care fără să se folosească nici de obraz nici de brațe, „săruta“ cu tot corpul. Să se exprime două impulsuri contrarii cu două părți diferite ale corpului: mîinile rîd în vreme ce picioarele plîng.

9. Se caută lumina cu diferite părți ale corpului. Aceste părți ale corpului se animă, creînd forme, gesturi, mișcări.

10. „Măști“ ale mușchilor: umărul plînge ca un obraz; abdomenul exultă; un genunchi este lacom.

C. EXERCIȚII ALE MĂȘTII FACIALE

Aceste exerciții sînt bazate pe diferite sugestii făcute de Delsarte, în special pe ideea de a împărți reacțiile feței în impulsuri introvertite și extrovertite. Astfel, orice reacție poate fi inclusă în realitate într-una din următoarele categorii:

I. Mișcare ce crează un contact cu lumea exterioară (extravertită).

II. Mișcare ce tinde să atragă atenția lumii exterioare pentru a o concentra pe subiect (introvertită).

III. Stadii intermediare sau neutre.

Pe baza acestor trei tipuri de reacții. Delsarte a oferit o analiză amănunțită și exactă a reacțiilor corpului omenesc, pînă la sprîncene, la pleoape, la gene, la buze etc. Cu toate acestea, interpretarea lui Delsarte a acestor trei feluri de reacții nu este acceptabilă în măsura în care ea se aplică unor convenții teatrale ale secolului al XIX-lea. Trebuie să-i dăm o interpretare pur personală.

Reacțiile feței corespund în mod riguros reacțiilor întregului corp. Faptul acesta nu-l scutește totuși pe actor să execute aceste exerciții faciale. De asemenea, pe lîngă prescripțiile lui Delsarte, s-a dovedit foarte util și potrivit tipul de antrenament al musculaturii faciale utilizat de actorul teatrului hindus clsic Kathakali.

Scopul acestui antrenament este să controleze fiecare mușchi al obrazului, depășind mimica stereotipată. Aceasta implică utilizarea conștientă a fiecărui mușchi al obrazului. Este foarte important pentru actor de a fi capabil să pună în mișcare în mod simultan, dar în alt ritm, diferiți mușchi ai obrazului. De exemplu, de a putea să bată repede din gene în timp ce mușchii obrazului tremură ușor, sau de a face ca partea stîngă a feții să reacționeze cu vioiciune în vreme ce partea dreaptă lenevește.

Toate exercițiile descrise în acest capitol trebuie să fie executate fără nici o întrerupere, fără pauze de odihnă sau reacții personale. Chiar și scurtele momente de repaus trebuie să fie incorporate ca o parte integrantă a acestor exerciții, al

căror scop nu este nici dezvoltarea mușchilor, nici perfecțiunea fizică, ci un proces de cercetare conducînd la eliminarea rezistențelor propriului său corp.

TEHNICA VOCII

Impostația

Trebuie să fie consacrată o atenție specială impostației vocii, nu numai pentru ca spectatorul să audă în mod perfect vocea actorului, dar ca în același timp să fie solicitat de această voce ca într-un efect de stereofonie. Spectatorul trebuie să fie înconjurat de vocea actorului, ca și cum ea ar veni din toate părțile și nu numai din locul unde se află actorul. Chiar și pereții sălii trebuie să vorbească cu vocea actorului. Tot ce privește impostația vocii actorului este pe de altă parte necesar pentru a evita ulterior probleme vocale ce pot deveni serioase.

Actorul trebuie să-și exploateze vocea pentru a produce sunete și intonații pe care spectatorul este incapabil să le reproducă sau să le imite.

Cele două condiții pentru o bună impostație a vocii sînt următoarele:

a) Coloana de aer ce poartă vocea trebuie să țîșnească cu putere și fără să întîlnească obstacole (de exeplu, un laringe închis sau o deschidere insuficientă a maxilarelor).

b) Sunetul trebuie amplificat prin rezonatorii fiziologici. Toate acestea sînt strîns legate de o respirație corectă. Dacă actorul are numai o respirație de piept sau de abdomen, el nu poate înmagazina destul aer și astfel se forțează să-l economisească, închizînd laringele și deformîndu-și prin aceasta vocea și, eventual, provocînd turlburări vocale. Totuși, prin respirația totală (abdominală și toracică) el poate acumula o cantitate de aer mai mult decît suficientă. Iată de ce este vital ca această coloană de aer să nu întîlnească în calea sa nici un obstacol, ca de pildă un laringe închis sau tendința de a vorbi cu maxilarele deschise doar pe jumătate.

Respirația

O observație empirică ne permite să definim trei tipuri de respirație:

a) Respirația supra-toracică sau pectorală, care predomină în Europa și în special la femei;

b) Respirația abdominală. Abdomenul expiră fără să utilizeze deloc pieptul. Este tipul de respirație care se învață de obicei în școlile de teatru;

c) Respirația totală (supra-toracică și abdominală), faza abdominală fiind predominantă. Este tipul cel mai igienic și mai funcțional, pe care-l întîlnim la copii și la animale.

Pentru actor, respirația totală este cea mai eficace. Totuși, în cazul acesta nu trebuie să fim dogmatici. Respirația fiecărui actor variază adesea după constituția sa fiziologică și faptul că el adoptă sau nu respirația totală, trebuie să depindă mai întîi de condiția sa fizică. Exista de asemenea o anume diferență naturală între posibilitățile respiratorii ale unui bărbat și ale unei femei.

La femei, respirația corectă are o fază abdominală precisă, dar elementul supratoracic este mai dezvoltat decît la bărbați. Actorul trebuie să practice diferite tipuri de respirație în măsura în care diferite poziții și acțiuni fizice (de exmplu, acrobatice) cer cu stăruință o formă de respirație totală.

Este necesar să ne obișnuim cu respirația totală. Ceea ce înseamnă că trebuie să fim capabili să controlăm felul cum funcționează organele de respirație. Toată lumea știe că diferitele școli de yoga – printre care Hatha Yoga – cer neapărat o practică zilnică a tehnicilor respiratorii pentru a controla și exploata funcțiunea biologică a respirației, devenită automată. De unde, necesitatea unei serii de exerciții pentru o cunoaștere perfectă a procesului respiratoriu.

Există mai multe metode pentru a verifica dacă respirația este totală sau nu.

a) Se întinde pe pămînt sau pe orice suprafață dură astfel încît coloana vertebrală să fie complet dreaptă. Se pune o mînă pe piept și cealaltă pe abdomen. Cînd respirăm, trebuie să simțim ridicîndu-se mai întîi mîna de pe abdomen, apoi cea de pe piept, într-o mișcare lină și continuă. Trebuie să fim foarte atenți să nu separăm momentul respirației totale în două faze diferite. Pieptul și abdomenul trebuie să se ridice într-o mișcare liberă de orice tensiune și succesiunea între cele două faze trebuie să fie imperceptibilă. Înlănțuirea lor trebuie să producă senzația că trunchiul se ridică ușor. Separarea în două faze a acestui moment poate să antreneze inflamarea organelor vocale și chiar tulburări nervoase. La început, actorul trebuie să se antreneze sub direcția unui monitor.

b) Metoda adaptată după Hatha Yoga. Coloana vertebrală trebuie să fie complet dreaptă și pentru aceasta este necesar să fim întinși pe o suprafață dură. Se înfundă o nară cu un deget și se aspiră pe cealaltă nară. În timpul expirației se face contrariul: se înfundă nara pe care s-a aspirat și se expiră pe cea care era înfundată la început. Cele trei faze se succed în ritmul următor:

Inspirație: 4 secunde
Reținerea suflului: 12 secunde
Expirație: 8 secunde

c) Metoda următoare, împrumutată din teatrul chinez clasic, este în mod fundamental mai eficace şi poate fi utilizată în orice poziţie, în vreme ce cele două metode precedente necesitau poziţia culcat. În picioare, se plasează mîinile pe coastele inferioare, dar prin spate (de amîndouă părţile). Inspiraţia trebuie să dea impresia că începe la locul precis unde sînt plasate mîinile (şi deci mîinile se împing către exterior) şi continuînd de-a lungul toracelui, produce senzaţia că valul de aer se înalţă către cap. (Aceasta înseamnă că în timpul respiraţiei se dilată mai întîi abdomenul şi coastele inferioare, urmate lent de piept). Peretele abdominal se contractează atunci, în vreme ce coastele rămîn dilatate, formînd astfel o bază pentru aerul acumulat şi împiedicîndu-l să se evacueze cu primele cuvinte pronunţate. Peretele abdominal (contractat înspre interior) împinge în direcţia contrară muşchii care dilată coastele inferioare (contractate către exterior), menţinîndu-le astfel în timpul expiraţiei. (O greşeală comună este compresiunea muşchilor abdominali înainte ca respiraţia totală să fie completă, ceea ce are ca rezultat de a produce doar o respiraţie supra-toracică.) Expiraţia se produce invers: dinspe cap, prin torace, către locul unde sînt plasate cele două palme. Trebuie să fim atenţi să nu comprimăm prea mult aerul acumulat şi ca tot procesul să se facă în mod lent; altfel spus, fără să separăm faza toracică de cea abdominală. Scopul unui astfel de exerciţiu nu este de a învăţa să respirăm pentru a respira, ci de a prepara o respiraţie care să „poarte" vocea. Exerciţiul ne învaţă de asemenea cum să stabilim o bază (peretele abdominal) care, contractîndu-se, permite o emisie fără efort şi viguroasă a aerului, şi deci a vocii.

În timpul respiraţiei totale, nu trebuie să acumulăm sau să comprimăm prea mult aer. Actorul trebuie să dobîndească cea mai mare independenţă posibilă în ceea ce priveşte respiraţia organică, evitînd o formă de respiraţie care necesită pauze, fapt care l-ar jena în recitarea unui text. Un bun actor respiră calm şi repede. El respiră la un anume pasaj din text (proză sau poezie), acolo unde a stabilit o pauză logică. Faptul e funcţional în măsura în care se cîştigă timp şi se evită pauze inutile; e necesar pentru că dă un ritm textului.

Un actor trebuie să ştie întotdeauna cînd trebuie să respire. De exemplu, într-o scenă unde ritmul este rapid, el trebuie să respire înaintea ultimelor cuvinte ale partenerului său, astfel încît să fie gata să vorbească de îndată ce acesta a terminat. Pe de altă parte, dacă respiră la sfîrşitul tiradei interlocutorului său, va exista un scurt moment de tăcere în mijlocul dialogului, ceea ce crează un „vid" în ritm.

Exerciţii pentru o respiraţie calmă şi rapidă:

a) În picioare, cu mîinile pe şolduri, actorul înghite repede, cu buzele şi cu dinţii, o gură mare de aer înainte de a pronunţa cîteva cuvinte.

b) Se execută o serie de inspirații scurte, calme, accentuînd treptat ritmul. Se expiră normal.

Aceste exerciții de respirație nu trebuie exagerate. Respirația este un proces organic și spontan iar exercițiile nu au ca scop să supună acest proces unui control strict, ci doar să-i corecteze anumite anomalii fără să-i altereze spontaneitatea. Pentru aceasta, trebuie combinate exercițiile vocale și de respirație iar respirația corectată doar cînd e necesar. Dacă în timp ce-și execută partitura, actorul se concentrează asupra respirației, forțîndu-se în mod conștient să o controleze și dovedindu-se incapabil să se detașeze de acest gînd, putem spune pe bună dreptate că exercițiile de respirație au fost prost executate.

Deschiderea laringelui

Cînd vorbiți sau respirați acordați o atenție specială deschiderii laringelui. Închiderea laringelui împiedică emisia efectivă a aerului, împiedicînd astfel actorul să-și întrebuințeze corect vocea.

Putem spune că laringele este închis dacă:

a) Vocea e slabă;

b) Avem senzația concretă că laringele se situează în gît;

c) Auzim un zgomot ușor cînd inspirăm;

d) Mărul lui Adam se ridică (de exemplu, cînd înghițim, laringele este închis și mărul lui Adam este ridicat);

e) Mușchii de sub bărbie sunt contractați (putem verifica, dacă punem degetul mare sub bărbie și arătătorul pe buza superioară);

f) Maxilarul inferior este împins prea în față sau prea în spate.

Laringele este deschis dacă avem senzația că avem destul loc în fundul gurii (ca atunci cînd căscăm).

Închiderea laringelui este adesea rezultatul unui prost obicei dobîndit în școlile de teatru. Exemplele cele mai frecvente sunt următoarele:

a) Elevul încearcă să obțină o impostație efectivă a vocii numai prin articulare și intenționînd să economisească aerul acumulat, el își închide laringele.

b) Se cere adesea elevului să inspire și apoi să numere cu voce tare. Cu cît numără mai mult cu atît este felicitat pentru capacitatea de a-și economisi respirația. Aceasta este o greșeală de neiertat căci, pentru ca să reușească această performanță, elevul își închide laringele, diminuînd amplitudinea vocii. Dimpotrivă, este esențial să insipre profund și să *nu încerce* să economisească aerul. Fiecare cuvînt, în special vocalele, trebuie „înfășurat“, ca și cum ar fi saturat de aer. Trebuie totuși să fim atenți să nu pierdem suflul între cuvinte.

c) Respirația defectuoasă care poate părea corectă. Adesea elevul își dilată abdomenul ca și cum ar inspira, atunci cînd în realitate, se produce doar respirația supratoracică.

Exerciții fundamentale pentru deschiderea laringelui (prescrise de doctorul chinez Ling):

În picioare, cu partea superioară a corpului, capul inclus, ușor înclinate înainte. Maxilarul inferior, complet destins, se sprijină pe degetul mare în vreme ce arătătorul se sprijină ușor pe buza de jos pentru a împiedica maxilarul inferior să coboare. Se ridică maxilarul superior și sprîncenele, încrețind în același timp fruntea pentru a avea impresia că tîmplele se întind ca în momentul unui căscat, contractînd în același timp mușchii din creștetul și spatele capului, la fel ca și mușchii din ceafă. În cele din urmă, se emite vocea. Tot timpul exercițiului, trebuie controlat ca mușchii bărbiei să fie moi și relaxați; degetul mare care spijină bărbia nu trebuie să întîlnească nici o rezistență. Greșelile care se comit de obicei în executarea acestui exercițiu sînt: contractarea mușchilor bărbiei și a părții anterioare a gîtului, poziția incorectă a maxilarului inferior (plasat prea în spate), relaxarea mușchilor capului și coborîrea maxilarului inferior în loc de a ridica maxilarul superior.

Rezonatorii

Misiunea rezonatorilor fiziologici este de a amplifica sunetul emis. Funcțiunea lor este de a comprima coloana de aer într-un anume loc al corpului selecționat ca amplificator al vocii. Din punct de vedere subiectiv, avem impresia că vorbim cu această parte precisă a corpului – capul, de exemplu, dacă se utilizează rezonatorul superior.[1] În realitate există un număr aproape infinit de rezonatori, depinzînd de controlul pe care actorul îl are asupra propriului său instrument fizic. Ne vom limita să menționăm doar cîțiva.

a) Rezonatorul superior sau cranian este unul dintre cei mai întrebuințați în teatrul european. Din punct de vedere tehnic, el funcționează prin presiunea aerului asupra părții frontale a capului. Putem fi conștienți cu ușurință de prezența

---

[1] Termenul de „rezonator“ este o pură coventie. Din punct de vedere științific, nu s-a dovedit că presiunea subiectivă a aerului inspirat într-un anume loc al corpului (creînd astfel o vibrație externă în acest loc) face să funcționeze această parte, din punct de vedere obiectiv, ca un rezonator. Cu toate acestea, faptul este că presiunea subiectivă, cu simptomul său real (vibrația), modifică vocea și amplitudinea sa.

acestui rezonator dacă plasăm o mînă pe partea superioară a capului şi dacă pronunţăm consoana „M"; putem simţi atunci o vibraţie bine definită. În general, rezonatorul superior este utilizat cînd vorbim într-un registru înalt. Din punct de vedere subiectiv, putem simţi trecerea coloanei de aer, care este comprimată şi care atinge în final partea superioară a capului. Trebuie să avem impresia cînd utilizăm acest rezonator că gura se situează în creştetul capului.

b) Rezonatorul pectoral, cunoscut în Europa deşi este rar utilizat în mod conştient. El funcţionează cînd vorbim într-un registru grav. Pentru a verifica dacă este în acţiune, se plasează o mînă pe piept care trebuie să vibreze. Pentru a-l utiliza, vorbiţi ca şi cum gura s-ar situa în piept.

c) Rezonatorul nazal este de asemenea cunoscut în Europa. Funcţionează în mod automat cînd pronunţăm consoana „n". A fost pe nedrept abolit în majoritatea şcolilor de teatru.

d) Rezonatorul laringelui, utilizat în teatrul oriental şi african. Sunteul produs aminteşte răgetul animalelor sălbatice. Este de asemenea caracteristic pentru anumiţi cîntăreţi de jazz (de exemplu, Armstrong).

e) Rezonatorul occipital. Poate fi atins cînd se vorbeşte într-un registru foarte înalt. Coloana de aer este proiectată către rezonatorul superior şi, în timp ce se vorbeşte într-un registru din ce în ce mai ridicat, aerul este dirijat către occiput. În timpul antrenamentului, acest rezonator poate fi activat dacă producem un miorlăit foarte ascuţit. Acest rezonator este utilizat în mod curent în teatrul chinez.

f) Mai există încă o serie de rezonatori pe care actorii îi utilizează în mod inconştient. De exemplu, într-un joc zis „intim" este întrebuinţat rezonatorul maxilar (ca şi cum s-ar situa înaintea maxilarului). Alţi rezonatori se află în abdomen, ca şi în părţile centrale şi joase ale coloanei vertebrale.

g) Posibilitatea cea mai fructuoasă rezidă în utilizarea întregului corp ca rezonator. Ajungem la acest rezultat întrebuinţînd în mod simultan rezonatorii cranieni şi pectorali. Din punct de vedere tehnic, trebuie concentrată toată atenţia asupra rezonatorului care nu este în serviciu în mod automat în momentul vorbirii. De exemplu, cînd vorbim într-un registru înalt, utilizăm în mod obişnuit rezonatorul pectoral. În acest caz, „a se concentra" înseamnă că se comprimă coloana de aer înspre rezonatorul inactiv. Se procedează în mod invers cînd se vorbeşte pe un ton grav. În mod normal, în acest caz utilizăm rezonatorul pectoral, trebuie deci să ne concentrăm asupra rezonatorului cranian. Rezonatorul care implică corpul în întregime poate fi definit ca un rezonator total.

Putem obţine de asemenea efecte interesante prin combinarea celor doi rezonatori. Utilizarea alternativă a rezonatorilor occipitali şi ai laringelui produce

efecte vocale realizate, de exemplu, de Yma Sumac în renumitele sale cîntece peruviene. Uneori, se pot combina doi rezonatori, făcînd astfel ca unul să funcţioneze în „solo" şi celălalt ca „acompaniament". De exmplu, rezonatorul maxilar poate să dea partea „solo" în vreme ce „acompaniamentul" uniform este realizat de rezonatorul pectoral.

Baza vocii

Utilizarea fiecărui rezonator presupune de la bun început existenţa unei coloane de aer care, pentru a fi comprimată, trebuie să aibă o bază. Actorul trebuie să înveţe în mod conştient să găsească în el însuşi o bază pentru coloana de aer. Această bază poate fi dobîndită prin următoarele mijloace:

a) Prin extinderea şi contractarea peretelui abdominal. Această metodă este des utilizată de actorii europeni, chiar dacă mulţi dintre ei nu cunosc adevăratele motive ale dilatării musculare. Adesea, cîntăreţii de operă fortifică această bază prin încrucişarea mîinilor pe abdomen şi, pretinzînd că ţin în mînă o batistă, ei îşi comprimă coastele inferioare cu braţele.

b) Prin metoda utilizată în teatrul clasic chinez. Actorul îşi încinge talia cu o centură largă, strîns legată. Cînd respiră total (respiraţia abdominală şi supra-toracică), această centură comprimă muşchii abdomenului, formînd astfel o bază pentru coloana de aer.

c) După o inspiraţie totală (respiraţie abdominală şi supra-toracică), muşchii burţii sînt comprimaţi şi forţează aerul să urce în mod automat. Coastele inferioare sînt împinse înainte şi astfel se obţine o bază pentru coloana de aer. O greşeală comună, deja menţionată, este de a comprima muşchii abdominali înaintea actului de inspiraţie totală (ceea ce implică doar o respiraţie supra-toracică).

Este important de asemenea de a nu acumula prea mult aer în timpul contractării muşchilor abdominali, căci acest act forţează laringele să se închidă. Dacă nu contractăm destul de lent muşchii abdominali, putem simţi un fel de ameţeală. Există numeroase alte metode pentru a crea o bază pentru coloana de aer. Actorul trebuie să stăpînească mai multe metode pentru a fi capabil să le alterneze în funcţie de rol şi de circumstanţe.

Exerciţii organice

Observaţiile precedente care ne avertizează de pericolul ce ameninţă un actor de a-şi pierde respiraţia organică, sînt valabile de asemenea pentru rezonatori,

deschiderea laringelui şi baza vocală. Scopul exerciţiilor este de a face ca actorul să devină conştient de registrul său potenţial. Este capital pentru un actor, să fie capabil atunci cînd joacă un rol, să exploateze în mod spontan şi aproape inconştient toate posibilităţile sale.

Se întîmplă adesea ca un actor, care execută greşit aceste exerciţii, să-şi controleze vocea „ascultîndu-se singur". Fapt ce blochează procesul organic şi dă naştere la o serie de tensiuni musculare care, la rîndul lor, împiedică emisia corectă a vocii (de exemplu, prin închiderea parţială a laringelui). Se crează astfel un cerc vicios: în dorinţa sa de a-şi utiliza în mod corect vocea, actorul se ascultă; astfel, întreg procesul vocal este blocat şi emisia corectă a vocii devine imposibilă. Pentru a evita aceasta, actorul trebuie să înveţe să-şi controleze vocea, ascultînd-o nu din interiorul său, ci din exterior. În acest scop, un exerciţiu eficace constă în a emite un sunet, dirijîndu-l spre un zid sau spre podea, sau spre tavan, şi de a asculta ecoul. Actorul nu trebuie să asculte în mod pasiv, ci trebuie să modeleze sunetul în mod conştient, apropiindu-se sau îndepărtîndu-se de zid, ghidînd ecoul în sus sau în jos după voia sa, schimbînd rezonatorul, timbrul sau intonaţia.

Actorul trebuie să întreprindă o cercetare individuală pentru a-şi exploata în mod organic respiraţia şi aparatul vocal în funcţie de exigenţele multiple ale rolului. E necesar să se stabilească care sînt imaginile şi asociaţiile produse de „deschiderea" aparatului vocal (rezonatori, laringe etc.) asupra fiecărui actor.

De exemplu, la unii actori, rezonatorul superior (craniul) intră în acţiune în mod automat cînd, în timp ce vorbesc, ei îşi dirijează vocea către tavan cu mîinile, împingînd-o pur şi simplu în sus. Prin analogie, unul din rezonatorii inferiori poate fi pus în mişcare lăsînd mîinile să dirijeze vocea către sol.

Actorul trebuie să tindă întotdeauna să aibă mai degrabă reacţii vocale spontane decît reacţii calculate la rece. În acest caz sînt utile următoarele exerciţii:

a) Se foloseşte vocea pentru a crea în jurul său un cerc de aer „dur" sau „suplu"; se construieşte, cu vocea, un clopot imaginar care devine în mod succesiv cînd mai mare cînd mai mic; se trimite un sunet într-un tunel larg, apoi într-un tunel strîmt etc.

b) Acţiuni vocale împotriva obiectelor; se utilizează vocea ca şi cum am vrea să facem o gaură într-un zid, să răsturnăm un scaun, să stingem o lumînare, să facem să cadă un tablou de pe perete; se mîngîie, se respinge, se înfăşoară un obiect, se mătură podeaua; se utilizează vocea ca şi cum ar fi un ax, o mînă, un ciocan, o foarfecă etc.

Imaginația vocală

În afară de utilizarea conștientă și igienică a aparatului vocal, axistă două alte metode de a-i dezvolta posibilitățile:

a) Actorul trebuie să învețe să-și îmbogățească facultățile sale vocale emițînd sunete neobișnuite. În acest caz un exercițiu extrem de util consistă în a imita sunete naturale și zgomote mecanice; susurul apei, ciripitul păsărilor, zbîrnîitul unui motor etc. Mai întîi, se imită sunetele. Apoi, sunetele sînt introduse într-un text vorbit pentru a trezi astfel asociația cu sunetul dorit.

b) Actorul trebuie să-și dezvolte capacitatea de a vorbi în registre care nu-i sînt naturale – adică mai înalt sau mai jos decît registrul normal. Aceasta nu înseamnă deloc să-și ridice sau să-și coboare vocea tot timpul, în mod metodic, în registre neobișnuite, ci doar să opereze în anumite cazuri, în mod artificial în registre nenaturale fără să ascundă caracterul lor artificial. Un alt mijloc pentru a atinge în mod artificial alte registre este să parodieze voci de femei, de copii, de bătrîni etc. Dar actorul nu trebuie niciodată să se forțeze în mod sistematic să întrebuințeze un registru mai jos decît al său, pentru a avea, de exemplu, o voce „virilă“. Această tendință este deosebit de nefastă, putînd provoca o inflamație a gîtului și chiar tulburări nervoase.

„Partituri“ vocale

Dacă actorul suferă de un ușor defect vocal care nu poate fi eliminat, în loc să se forțeze să-l ascundă, ar trebui să-l exploateze prin diferite maniere în funcție de rolul pe care-l joacă.

Articularea

Regula de bază pentru o bună articulare este de a expira vocalele și de a „mesteca“ consoanele.

Să nu se pronunțe literele în mod distinct. Adesea, în loc de a pronunța un cuvînt ca o entitate, actorul îl fragmentează după literele care-l compun. Ceea ce îi suprimă cuvîntului orice viață, dînd impresia de a fi pronunțat într-o limbă străină, învățată din cărți. Există o diferență fundamentală între cuvîntul scris și cel vorbit, cuvîntul scris nefiind decît o aproximație. Articularea este un mod de expresie. Varietatea tipurilor de articulare existente în viață trebuie să se regăsească în scenă. A se limita la un singur tip de articulare echivalează cu o sărăcie a efectelor sonore

şi constituie un refuz de a utiliza toate mijloacele de care dispunem – e ca şi cum am obliga toţi actorii să poarte acelaşi costum. După cum în viaţă nu există un singur tip de articulare, ci nenumărate tipuri, depinzînd de vîrstă, de starea de sănătate, de caracterul şi structura psiho-somatică a unui individ special, tot aşa în teatru nu poate să existe o singură formă de articulare scenică. Actorul poate sublinia, parodia şi exterioriza motivele şi fazele rolului modificînduşi pronunţarea sau utilizînd un nou tip de articulare. Faptul antrenează de asemenea o modificare a ritmului respiraţiei.

Pe scenă, în general, dicţiunea este caracterizată printr-o pronunţare precisă şi monotonă care, în afară de faptul că este plicticoasă din punct de vedere artistic, este mai mult sau mai puţin afectată. Actorul trebuie să tindă spre alte tipuri de articulare artificială, luînd ca bază diferitele tipuri de articulare care pot fi observate în viaţa zilnică, depinzînd de particularităţi fizice şi psihologice ale individului, şi care-l ajută să caracterizeze, să parodieze şi să dezvăluie un rol.

Fiecare rol cere un tip diferit de articulare şi, chiar în interiorul unui singur rol, posibilităţile oferite prin schimbări de articulare în funcţie de circumstanţe şi de situaţii trebuie să fie exploatate în întregime.

Iată cîteva exerciţii în acest sens:

a) Să se parodieze modul de articulare al prietenilor, al cunoştinţelor.

b) Să se descrie diferite caractere (un zgîrcit, un parvenit, un lacom, un om pios etc.) doar prin articulare.

c) Să se caracterizeze prin articulare anumite particularităţi psiho-somatice (o gură ştirbă, o inimă bolnavă, neurastenie etc.).

Tendinţa de a sublinia consoanele prea tare este greşită. Trebuie insistat asupra vocalelor. O prea mare insistenţă pe consoane provoacă închiderea laringelui. Cînd este necesar să accentuăm consoanele, trebuie să apăsăm pe vocale în aceeaşi proporţie. Fiecare frază trebuie să fie emisă ca un val de respiraţie prelungită, fapt care împiedică laringele să se închidă. Putem insista pe consoane doar cînd vorbim în şoaptă, caz în care putem să le subliniem.

Exerciţiile de articulare nu trebuie niciodată să fie făcute pe textul spectacolului, pentru a evita ca interpretarea să fie deformată. Cel mai bun antrenament pentru articulare îl obţinem în viaţa de toate zilele. Actorul trebuie să fie tot timpul atent la modul de articulare, chiar în afara cercului său de lucru. Un alt exerciţiu eficace pentru articulare este de a citi o frază foarte lent, de a o repeta tot timpul, de fiecare dată mai repede, fără să se scurteze vocalele.

Exerciţiile de control al ritmului pot fi efectuate cu ajutorul unui metronom sau după propriul său puls. Se va menţine acelaşi ritm de la început pînă la sfîrşit. A nu se accelera în poezie după cezură sau în proză, la sfîrşitul unei fraze.

Actorul trebuie să păstreze întotdeauna o rezervă de aer, chiar cînd strigă sau emite un sunet foarte ascuţit, ceea ce îi permite să mărească la nevoie volumul vocal. Altfel, tensiunea din voce devine perceptibilă.

Actorul nu trebuie să-şi înveţe niciodată rolul cu voce tare. Aceasta conduce în mod automat la o „pietrificare“ a interpretării. De asemenea, nu trebuie să-şi recite rolul în viaţa de toate zilele, pentru a se distra, nici să se amuze cu recuzita spectacolului. În afară de faptul că este o lipsă de respect pentru propria sa artă, aceasta conduce imediat la o banalizare, fără ca actorul să-şi dea seama. În timpul repetiţiilor, actorul trebuie să fie conştient de posibilităţile acustice ale sălii în care joacă pentru a descoperi efectele (ecouri, rezonanţă etc.) pe care va putea să le utilizeze în mod conştient, incorporîndu-le în structura rolului său.

Pauze

Este important să nu se abuzeze de pauze; pauza este eficace în aceste condiţii:

a) Utilizată cu zgîrcenie, doar ca o contribuţie la expresivitate.

b) Eliminarea oricărei pauze care nu are nici o funcţie artistică şi care nu depinde de structura rolului (rezultînd dintr-o oboseală personală, din lungimea naturală a textului etc.).

c) Scurtarea pauzelor de respiraţie care trebuie să fie întotdeauna rapide şi fără hopuri. Este bine ca ele să coincidă cu pauzele logice.

d) Trebuie dată prioritate pauzelor „artificiale“ sau „false“, create de un interval. Prin interval, se înţelege tranziţia de la un ton de voce către un altul. Actorul trebuie să creeze întotdeauna intervale scurte care sînt mult mai dificile decît cele lungi.

Exploatarea greşelilor

Actorul trebuie să aibă o prezenţă de spirit rapidă pentru a introduce în structura rolului orice greşeală (de dicţiune sau de mişcare) comisă în mod involuntar în timpul spectacolului. În loc să se oprească şi să reînceapă, el trebuie să continue, exploatînd eroarea ca pe un efect. De exemplu, dacă un actor pronunţă greşit un cuvînt, el nu trebuie să se corecteze, ci trebuie să repete pronunţarea greşită în alte cuvinte sau pasaje, astfel încît spectatorul să înţeleagă că este vorba de un efect în structura rolului. Această tehnică necesită bineînţeles capacitatea de a controla propriile sale reflexe ca şi calităţi de improvizaţie.

Tehnica pronunțării

Nu există o diferență esențială între a recita un text de poezie sau unul de proză. În amîndouă cazurile, este vorba de ritm, de frază sau de accente logice.

În proză, trebuie să descoperim ritmul, sau mai degrabă să-l descifrăm; trebuie să simțim ritmul specific al fiecărui text. Un bun actor este capabil să citească cu ritm chiar și o carte de telefon. Ritmul nu este sinonim de monotonie sau de prozodie uniformă, ci de pulsație, de variație, de modificare bruscă. După ce am stabilit diferitele accente logice ale textului în funcție de planul general al interpretării, trebuie să impunem un ritm care să coincidă cu aceste accente. Touși, chiar în proză, nu trebuie să favorizăm ritmul în detrimentul logicii formale, sau, în caz extrem, să neglijăm ritmul pentru a ne concentra în mod exclusiv asupra sensului logic al textului. De asemenea, nu trebuie să sacadăm ritmul și nici să subliniem accentul logic prin pauze. Accentul logic al unei pauze nu trebuie izolat: el reprezintă punctul culminant al unui flux ritmic produs printr-o singură respirație și undă melodică. Se întîmplă adesea ca accentul logic să fie plasat pe două cuvinte diferite – cîteodată chiar îndepărtate unul de altul – în aceeași frază.

Capacitatea de a mînui frazele este importantă și necesară pentru jocul teatral. Fraza este o unitate integrală, emoțională și logică, care trebuie susținută într-o singură respirație și undă melodică. E ca un vîrtej concentrat în epicentrul format de accentul sau accentele logice. Nu trebuie să scurtăm vocalele, ci mai degrabă să le prelungim ușor pentru a le da o valoare specială, fiind atenți de a nu distruge unitatea frazei prin pauze nejustificate. Se pot face bineînțeles unele excepții la această regulă dacă se caută un efect formal specific: în acest caz, epicentrul poate fi redus și frazele fragmentate.

În ceea ce privește poezia, fraza trebuie considerată de asemenea ca o entitate logică și emoțională pronunțată într-un flux respiratoriu. Mai multe versuri (unul și jumătate, două sau mai multe) constituie adesea o frază. Aici, ritmul fiecărui vers trebuie să fie stabilit fără să se recurgă la mijloace monotone. Trebuie reținută calitatea distinctivă a versului, utilizînd mijloace diferite și nu numai unul singur, ca accentul tonic sau o pauză între versuri.

Există nenumărate mijloace de a proteja ritmul fiecărui vers. De exemplu se poate pune virgulă sau un punct la sfîrșitul fiecărui vers, la sfîrșitul unui alt accent logic pentru a cădea pe ultimul cuvînt, și utiliza un interval (schimbare de ton) la sfîrșitul celui de al treilea vers, justificîndu-l din punctul de vedere al interpretării.

Necesitatea de a fixa pauze de respirație există în proză ca și în poezie. Ele nu trebuie să fie prea apropiate, căci aceasta ar risca să producă o pierdere a

suflului. Dacă, dimpotrivă, pauzele sînt prea îndepărtate şi actorul încearcă să meargă pînă la epuizarea suflului, laringele se închide.

Putem călca toate regulile menţionate aici, cu condiţia ca această transgresiune să fie intenţionată.

Alte elemente formale pot fi utilizate de asemenea:

a) Accelerare sau încetinire a ritmului unei fraze.

b) Schimbări bruşte de ritm.

c) Inspiraţie perceptibilă care poartă accentul logic al frazei.

d) Inspiraţie ilogică: adică la un pasaj în frază unde respiraţia nu trebuie să se producă în mod normal.

* * *

Fiecare actor – chiar şi acela care posedă o mare dexteritate tehnică – traversează un soi de criză vocală după o perioadă de cîţiva ani. Ea e datorată vîrstei care modifică structura fizică a corpului, şi reclamă o nouă adaptare a tehnicii. Actorul care doreşte să evite stagnarea trebuie să reînceapă totul în mod periodic, să înveţe să respire, să pronunţe şi să-şi întrebuinţeze rezonatorii. El trebuie să-şi redescopere vocea.

ANTRENAMENTUL ACTORULUI (1966)

Notele ce urmează au fost luate de Franz Marijnen la „Institutul de Arte ale Spectacolului" (I.N.S.A.S.) la Bruxelles în timpul cursului predat de Jerzy Grotowski şi de colaboratorul său Ryszard Cieslak în 1966. Dacă comparăm aceste exerciţii cu cele din perioada 1959–1962, observăm o schimbare netă în orientarea şi obiectul antrenamentului, rezultînd din munca efectuată de-a lungul anilor. Principiile fundamentale ale metodei actuale – *via negativa* ***– a lui Grotowski pentru exerciţii sînt descrise în capitolele „Către un teatru sărac", „Tehnica actorului" şi în discursul de închidere a seminarului de la Skara. (cf. Tabla de materii).***

În introducere, Grotowski menţionează că relaţia între spectator şi actor este vitală în teatru. Avînd aceasta în minte, el îşi începe cursurile prin deviza: „Esenţa teatrului este actorul, acţiunile sale şi ceea ce poate el să îndeplinească".

Schema cursului său şi diferitele exerciţii sînt bazate pe numeroşii ani de experienţă, ca şi pe o cercetare metodică şi ştiinţifică a tehnicilor actorului şi a prezenţei sale fizice pe scenă.

Exerciţii vocale

Pentru început, Grotowski face cîteva remarci asupra atitudinii ce trebuie adoptată faţă de propria sa activitate. El cere tuturor celor prezenţi în sală, actori ca şi public, o linişte absolută. Orice rîs trebuie eliminat, chiar dacă la început exerciţiile pot semăna cu un spectacol de circ. Cei ce nu sunt familiarizaţi cu metoda sa de lucru pot avea această impresie, dar le dispare de cum au ascultat cîteva cursuri şi au văzut rezultatele obţinute. Publicul – în acest caz este vorba de persoane care nu iau parte în mod activ la exerciţii – trebuie să rămînă pentru elevi „invizibil şi inaudibil".

Stimularea vocii

Fiecare elev alege un text şi este liber să-l recite, să-l cînte sau să-l strige. Acest exerciţiu se face la unison. În acest timp, Grotowski se plimbă printre elevi, palpîndu-le cîteodată pieptul, spatele, capul sau abdomenul în vreme ce ei vorbesc. Controlul e general.

După acest exerciţiu, el alege patru elevi actori. Ceilalţi se întorc la locul lor într-o linişte absolută, de unde ei trebuie să urmărească progresele camarazilor lor.

Grotowski plasează un elev în centru

– elevul recită un text, vocea sa crescînd progresiv în volum;

– cuvintele trebuie să rezoneze contra tavanului ca şi cum ele ar fi fost pronunţate cu partea superioară a craniului. Capul nu trebuie lăsat pe spate, căci astfel ar închide laringele. Prin ecou, tavanul devine partenerul dialogului care ia forma de întrebări şi răspunsuri. În timpul acestui exerciţiu, Grotowski conduce elevul de braţ în jurul camerei;

– începe apoi o conversaţie cu peretele, de asemenea improvizează. Este evident aici că ecoul este răspunsul. Întreg corpul trebuie să răspundă ecoului. Vocea pleacă şi este emisă din piept;

– apoi vocea este plasată în abdomen. Astfel, conversaţia se leagă cu planşeul. Poziţia corpului: „Ca o vacă mare şi greoaie".

Remarca

Grotowski subliniază faptul că în timpul acestor exerciţii, trebuie exclusă orice interpretare intelectuală a acţiunilor. Elevii trebuie să-şi spună textul non-stop şi fără interpretare logică. De altfel, Grotowski întrerupe de fiecare dată cînd observă că un elev este pe cale să interpreteze textul de manieră intelectuală în timpul exerciţiului.

Întreg ciclul de exerciţii este executat în ordinea următoare:

- voce de cap (către tavan);
- voce de gură (ca şi cum actorul ar vorbi cu aerul din faţa lui);
- voce occipitală (către tavan, în spatele actorului);
- voce de piept (proiectată în faţa actorului);
- voce de abdomen (către podea);
- voce venind din spate:

a) ca şi cum gura s-ar găsi pe partea superioară a coloanei vertebrale/ către tavan în spatele actorului/;

b) ca şi cum gura s-ar găsi în partea mediană a coloanei vertebrale/ către peretele din spatele actorului/;

c) ca şi cum gura s-ar găsi în partea inferioară a coloanei vertebrale, din regiunea lombară/ către planşeu, perete, şi sala din spatele său/.

Grotowski nu lasă actorul să acţioneze fără să intervină. În vreme ce acesta vorbeşte, el se învîrte în jurul lui pentru a-l putea stimula şi „frămînta" anumite părţi ale corpului elevului, eliberînd astfel impulsuri vii care ajută în mod automat să se înalţe vocea.

Ritmul acestor exerciţii este foarte rapid. Întreg corpul trebuie să fie angajat în aceste exerciţii – chiar şi în exerciţiile vocale.

Un exerciţiu constă în a aproviziona o conversaţie cu un perete, complet liber de orice tensiune. Elevul trebuie să fie conştient tot timpul de prezenţa ecoului.

Este interesant de văzut cum Cieslak – principalul actor şi colaboratorul cel mai apropiat al lui Grotowski – care fără îndoială a executată şi supravegheat aceste exerciţii de nenumărate ori, urmăreşte progresele elevilor cu cea mai mare atenţie şi interes.

Exerciţiul „Tigrului"

Acest exerciţiu are ca scop evident să permită elevului să se lase complet în voia sa şi, în acelaşi timp, să pună în mişcare rezonatorul gutural. Grotowski

participă el însuşi la exerciţiu. El joacă tigrul atacînd prada. Elevul (prada) reacţionează, urlînd ca un tigru (cf. improvizaţiile vocale ale lui Armstrong). Nu este vorba numai de a urla.

Sunetele trebuie să se bazeze pe text, a cărui continuitate este importantă în acest gen de exerciţiu.

Grotowski

„Mai aproape... Text... Strigă... Eu sînt tigrul, nu tu... Am să te mănînc..." Grotowski îl sileşte astfel pe elev să intre pe deplin în joc. E remarcabil de văzut cum elevii sînt captivaţi de exerciţiu. Orice timiditate a dispărut. Singurul obstacol este absenţa unui text familiar, căci cuvintele, cînd se improvizează, nu vin uşor.

Deodată Grotowski întrerupe exerciţiul (unii elevi nici nu-şi dau seama, într-atît sînt de angajaţi în exerciţiu) şi cere elevilor să cînte un cîntec. Scopul, în aparenţă, este de a odihni vocea. Grotowski consideră o astfel de relaxare vocală de o mare importanţă, mai ales pentru elevii care fac acest exerciţiu pentru prima oară. Organele vocale nu sînt încă obişnuite să fie utilizate în acest fel.

Forţa pedagogică a lui Grotowski se constată din faptul că elevii se calmează cu greu după un exerciţiu. Nu mai sînt atenţi la public, care este el însuşi integrat în mod evident în tot acest proces.

Exerciţiu „king-king"

Esenţa acestui exerciţiu consistă în strigarea repetată a cuvîntului „king" pe o notă foarte înaltă şi într-un ritm rapid, urmărind o întreagă serie de variaţiuni ce trece de la note destul de joase pînă la cele mai înalte. În cele din urmă, sunetul iese din occiput care în acest moment este gura. Grotowski obţine rezultatele cele mai uimitoare improvizînd pe acest cuvînt la un nivel din ce în ce mai susţinut. După aproximativ cinci minute, sub direcţia stimulantă a lui Grotowski, elevul atinge o înălţime a scării vocale care i se pare complet nouă. Am remarcat numeroase chipuri surprinse printre colegii-elevi...

Exerciţiu „La-La"

Exerciţiul începe printr-o plimbare a elevului în jurul camerei cîntînd „La-La-La".

Grotowski se culcă apoi pe jos alături de elev. Refrenul „La-La" este atunci repetat către tavan, perete şi planşeu, alternînd vocea de cap, de abdomen şi de piept. Grotowski masează abdomenul elevului pentru a degaja şi stimula rezonatorul care se găseşte acolo.

După exerciţiu, elevul rămîne întins pe jos cîteva momente, complet destins. (64, 65)

Remarcă

Rezultatul este remarcabil. Imediat după prima lecţie, vocea elevului ce a participat la exerciţiu, parvine la intonaţii şi la o întindere pe care n-am fi bănuit niciodată că le-ar poseda.

***

Grotowski reîncepe aceeaşi serie de exerciţii ca şi pentru primul elev. Stimularea impulsurilor vocale provenind de la diferiţi rezonatori:

- voce de cap (către tavan);
- voce de gură (ca şi cum actorul ar vorbi cu aerul de dinaintea lui);
- voce occipitală (către tavan, în spatele elevului);
- voce de piept (proiectată în faţa actorului);
- voce de abdomen (către planşeu);
- voce venind din spate:

a) ca şi cum gura s-ar afla pe partea superioară a coloanei vertebrale/ către tavan în spatele actorului/;

b) ca şi cum gura s-ar afla în partea mediană a coloanei vertebrale/ către peretele din spatele actorului/;

c) ca şi cum gura s-ar afla în partea inferioară a coloanei vertebrale, din regiunea lombară/ către planşeu, perete, şi sala din spatele său/.

Centrele şi rezonatorii de degajat în spate sînt indicaţi în diagrama 64/65 cu un „x".

Exerciţiul următor

Miorlăitul pisicii cu cea mai mare întindere posibilă a:

a) Intonaţiilor;
b) Nuanţelor;
c) Înălţimilor.

Grotowski revine brusc la recitarea normală a unui text.

Tigrul

Expresii ale vocii sub forma unui răget de tigru. Remarcăm deja semne vizibile de progres față de elevul precedent. Exercițiile vocale sînt acum acompaniate de mișcări de pîndă, de tumbe și de ghiare. Fără îndoială că Grotowski știe din experiență că elevii au nevoie de asemenea asociații pentru a se consacra în întregime acestor exerciții.

Sunete

Emisia a tot felul de sunete dezarticulate cu intonațiile cele mai variate pe care elevul le poate produce. Este un pic, ca și cum elevul ar deschide cușca ce închide, în mod latent, propria sa floră și faună.

Ritmul acestor exerciții este uimitor. La fel ca și rezultatele, în anumite privințe, căci elevul a atins un nivel pe care nu l-a obținut niciodată înainte – după cum l-a mărturisit apoi el însuși. El afirmă că aceasta decurge în mod automat și că rezultatele sînt datorate ciclului de exerciții și unei strînse cooperări. Pe de altă parte, sinceritatea cu care aceste exerciții sînt executate și simpatia celorlalți parteneri joacă un rol ce nu trebuie neglijat.

Exercițiul următor

Actorul este întins pe jos în poziție de repaus. Grotowski face apel la imaginația sa încurajîndu-l să gîndească cît mai puțin cu putință. Reacțiile nu trebuie să fie premeditate. Dacă ele nu sînt spontane, ele sînt inutile.

Grotowski indică cu palma părți ale corpului elevului pe care soarele le încălzește. În acest timp, elevul cîntă liniștit. Puțin după aceasta, vocea se schimbă, puterea și intensitatea cîntecului se modifică în funcție de părțile corpului pe care Grotowski le atinge.

***

În timpul pauzei, elevii nu sînt autorizați să vorbească între ei, și mai ales să șoptească. Mai tîrziu, Grotowski explică de ce. Publicul trebuie să fie cît mai liniștit cu putință.

Pentru fiecare elev durata aproximativă a acestor exerciții este de treizeci de minute.

Un al treilea elev este rugat să execute aceleaşi exerciţii vocale ca cele precedente.

Totuşi, de data aceasta Grotowski introduce un element nou în exerciţii: o postură de yoga, „Shirshasana". Actorul trebuie să recite un text şi să cînte un cîntec cu capul în jos. Cîteva minute mai tîrziu urmează un exerciţiu de relaxare. După care, Grotowski explică consecinţele benefice ale acestui exerciţiu. Este foarte important pentru actorii care au un laringe blocat sau închis.

În timpul acestui exerciţiu, s-au auzit cîteva rîsete în public. Grotowski n-a ezitat să intervină pentru a restabili liniştea.

Exerciţiul următor

Elevul este întins pe sol.

Grotowski: „Imaginaţi-vă că sînteţi culcat într-un rîu cu apă caldă şi că apa se scurge pe capul vostru. Rămîneţi tăcuţi cîtăva vreme, apoi cîntaţi".

În acest timp, Grotowski atinge cu mîna părţile corpului care intră în contact cu apa caldă. Elevul trebuie să reacţioneze.

După mine, aceste exerciţii servesc să stimuleze centrii vocali care sînt aproape de locul sau de persoana cu care vorbiţi, ceea ce produce impulsul.

Un alt exerciţiu avînd acelaşi scop

Culcat pe jos pe burtă.

– Se spune elevului să vorbească la tavan.

– Centrii vocali de utilizat sînt cei din spate, adică sub gît, între partea mediană a coloanei vertebrale şi partea inferioară a coloanei vertebrale (regiunea lombară).

Exerciţiu bazat pe stirgăte de animale

Tigru: Un răget prelungit şi continuat pe aceeaşi intonaţie cu acelaşi suflu.

Şarpe: Un şuierat prelungit, şi continuat pe aceeaşi intonaţie cu acelaşi suflu.

Vaca: Un muget prelungit şi continuat pe aceeaşi intonaţie cu acelaşi suflu.

În timpul acestor exerciţii corpul trebuie să stimuleze sunetele produse. Mişcările cele mai elementare ale acestor animale trebuie să fie realizate corporal.

Cu acest exerciţiu, încă o dată, Grotowski merge şi mai departe. El face apel la reacţii precise ale elevului, utilizînd, de exemplu, o atitudine agresivă împotriva lui.

Alte exerciţii pe tema animalelor

Actorul este un taur şi Grotowski toreadorul, care agită un pulover roşu pe care l-a găsit undeva în sala de lucru. Actorul trebuie să atace şi să cînte în acelaşi timp.

În timpul acestui exerciţiu, Grotowski se întrerupe un moment pentru a da explicaţii. Actorii au o scurtă pauză, dar nu au permisiunea să vorbească între ei, nici măcar în şoaptă.

Grotowski: „Toate aceste tehnici utilizate în exerciţiile vocale sînt opuse metodelor normale. În timpul lecţiilor de dicţiune, se studiază numai consoanele. Există lecţii speciale pentru vocale în cursul cărora se întrebuinţează un instrument muzical, ca de pildă un pian. În timpul acestor lecţii, se acordă o mare atenţie respiraţiei şi diferitelor tehnici de respiraţie. Nu e bine. De exemplu, respiraţia abdominală tipică nu poate fi controlată de oricine. Oamenii îşi adaptează respiraţia la activităţile lor. Activitatea lor le condiţionează respiraţia. Trebuie doar să fim atenţi pentru a sugera o metodă perfecţionistă de respiraţie aceluia care are cu adevărat dificultăţi de respiraţie. Ar fi o nebunie să impunem un tip specific de respiraţie sau o anume tehnică cuiva care nu are probleme în acest domeniu. E totuşi ceea ce se petrece în majoritatea şcolilor de teatru. *Tipul de respiraţie întrebuinţat de o persoană trebuie respectat. Mai mult decît atît, există o regulă absolută.*

Mai întîi vine activitatea corpului şi apoi expresia vocală.

Majoritatea actorilor lucrează în sens invers.

Se bate întîi masa şi apoi se strigă!

Procesul vocal nu poate fi liber fără un laringe deschis.

„Dacă laringele nu este deschis trebuie să se găsească o metodă pentru a reuşi să fie redeschis. Din această cauză am cerut celui de al treilea elev să stea în cap („sirshasana"). Dacă o face şi dacă în acelaşi timp vorbeşte, strigă sau cîntă, există şanse mari ca laringele lui să se deschidă. Am cunoscut o actriţă care a suferit o serioasă criză vocală. Medicii nu puteau s-o ajute. În ciuda tuturor eforturilor ea vorbea şi cînta fără nici o reacţie a corpului, reacţiile corpului erau blocate, şi la rîndul lor şi reacţiile vocale. Disperat, am comis un fapt care în principiu este absolut interzis, dar nu am găsit un alt mijloc: din public, am huiduit-o. A început atunci să cînte în mod spontan."

Contact – Observaţie – Stimulare – Reacţie

În procesul vocal, toate părţile coprului trebuie să vibreze. Aceasta este foarte important – şi trebuie s-o repet – e necesar ca elevii să înveţe a vorbi mai întîi cu corpul şi apoi cu vocea.

A lua un obiect de pe masă este concluzia unui proces complicat în corp.

Contact – Observație – Stimulație – Reacție (răspuns)

Vocea este ceva material. Putem s-o întrebuințăm pentru orice. Toate stimulările corpului pot fi reglate prin voce. Gîndiți-vă pur şi simplu la posibilitățile de asociație a vocii, de exemplu, în raport cu cuvintele următoare:

- Cuțit;
- Blînd;
- Şarpe;
- Cîine.

Corpul trebuie să se afle în centrul reacțiilor. Trebuie să învățăm să răspundem cu corpul nostru la tot, chiar şi la vorbirea zilnică. Trebuie să încercăm treptat să gonim orice convenție fizică din comportamentul nostru: resemnarea ne împiedică să reacționăm.

Toate aceste lucruri – expresie a vocii şi a corpului – trebuie să fie învățate în mod individual de fiecare dintre noi. De aceea un examen regulat, zilnic, a tot ceea ce priveşte corpul şi vocea noastră este esențial. Profesorul sau monitorul nu trebuie să intervină decît atunci cînd apar dificultăți. El nu trebuie *niciodată* să întrerupă procesul personal atîta timp cît există şanse reale de a reuşi, şi în nici un caz nu trebuie să încerce să-l modifice. Procesul psihologic natural – respirație, voce, mişcare – nu trebuie niciodată împiedicat nici restrîns prin sisteme şi teorii impuse în mod greşit.

Cîteve remarci suplimentare în legătură cu vocea

„Vocea umană caută elemente de rezonanță. Corpul, în mod special pentru locurile deja menționate, este sursa principală pentru rezonanța vocii.

Sîntem creatori doar cînd întreprindem o cercetare."

E şi cazul teatrului. Pentru fiecare situație şi pentru interpretarea sa vocală putem încerca să descoperim rezonanța potrivită. Acesta este valabil pentru antrenament, dar nu şi pentru prepararea rolului. Exercițiile şi efortul creator nu trebuie niciodată amestecate.

Greşeala cea mai elementară, şi care trebuie corectată cel mai urgent, consistă în a obosi vocea deoarece uităm să vorbim cu corpul.

Antrenamentul vocii în majoritatea țărilor şi în aproape toate şcolile este prost conceput şi executat. Procesul natural de dezvoltare al vocii este blocat şi distrus. Sînt predate tehnici artificiale, care deteriorează primele bune obiceiuri.

Principiul meu fundamental este: a nu se gîndi la instrumentul vocal în el însuşi, a nu se gîndi la cuvinte, ci a reacţiona – a reacţiona cu corpul.

Corpul este primul vibrator şi rezonator.

***

Grotowski: „Astăzi, vă vom arăta anumite exerciţii ce vă vor apărea imposibil de realizat în momentul de faţă. Observaţi cu atenţie Ryszard Cieslak. Doar observaţia poate să vă ajute să stăpîniţi aceste exerciţii în puţină vreme."

Exerciţiul lui Cieslak consistă în mod esenţial în:

- Concentrare;
- Dat peste cap şi rotaţie a corpului în poziţie stat în picioare;
- Poziţie stat drepţi, pe umeri;
- Întins pe jos – rotaţie şi dat peste cap;
- Salturi: o serie de salturi realizate fără pauză, devenind din ce în ce mai dificile.

Remarcă: Se cere elevilor să execute aceleaşi exerciţii cît pot ei mai bine.

Majoritatea acestor exerciţii mi se par bazate pe principiul exerciţiilor de yoga. Se pot observa asemănări care sînt mai mult decît coincidenţe. În mod special e demnă de atenţie concentrarea lui Cieslak, constantă şi profundă. Toate mişcările sale au o direcţie bine definită, realizate de toate extremităţile, şi, dacă îi observăm de foarte aproape, de toţi muşchii. Diferenţa esenţială între aceste exerciţii şi cele de yoga provine din faptul că sînt exerciţii dinamice dirijate către o lume exterioară. Exteriorizarea înlocuieşte introversiunea tipică în yoga.

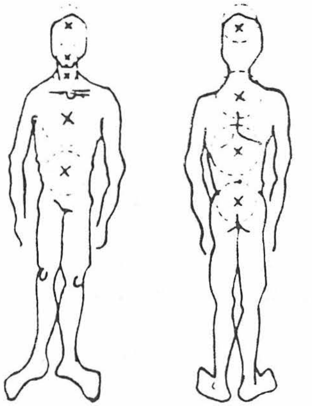
După salturi, urmează obligatoriu un moment de destindere. Aceste exerciţii sînt colective. Apoi, Cieslak începe să lucreze cu fiecare elev în mod individual.

Pisica

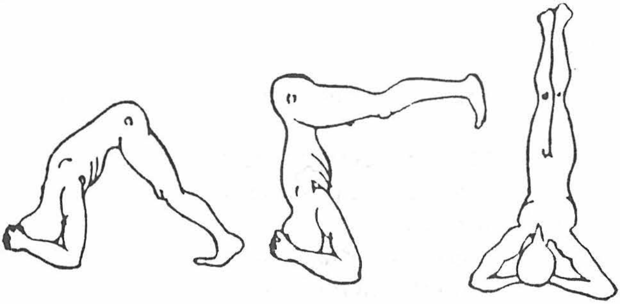
Improvizaţii avînd ca model pisica. Cieslak dă un exemplu: o pisică ce se întinde şi se destinde după ce a dormit.

Scopul principal al acestui exerciţiu, ca şi al multor altora, este să facă suplă coloana vertebrală.

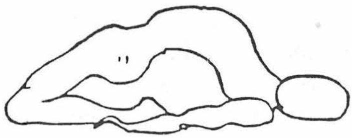
Grotowski şi Cieslak insistă ca aceste exerciţii să fie executate cu picioarele goale. Este esenţial să se simtă contactul cu solul.



64,65 - Rezonatori



65, 66, 67. Pozitia luminare.

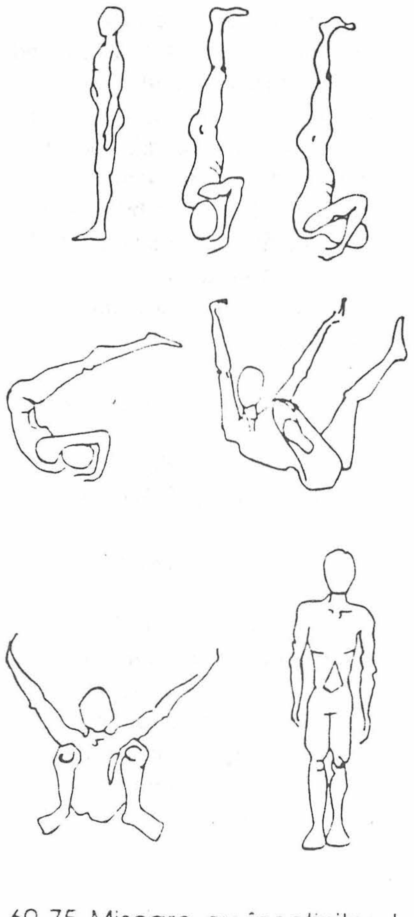


68 *Exercițiu pentru suplețea coloanei vertebrale.*



76

Exerciții ale mîinii și ale degetelor



69-75 Mișcare cu încetinitorul

Exerciții de stat pe umeri cu sprijinul pe un braț îndoit

Mai întîi o explicație pentru a ști cum se cade. Aceasta presupune o tehnică specială care, dacă e practicată corect, permite o cădere fără durere indiferent de poziția adoptată.

După demonstrație, toți elevii sînt invitați să facă același exercițiu.

Din toate eforturile lor reiese că cea mai mare dificultate consistă în a descoperi punctul în care se atinge echilibrul.

Grotowski intervine și subliniază că acest punct trebuie căutat fără grabă și fără un mare efort. Fiecare trebuie să-l resimtă.

Remarcă: după acest exercițiu este evident că actorii noștri studenți nu au un antrenament fizic suficient. Printre altele, aceasta demonstrează că este nocesar de a lua și mai mult în serios condiția fizică a actorilor noștri și de asemenea de a-i consacra și mai mult timp. Nu este deajuns să fii capabil de a cădea de pe o scară fără a te lovi. Aceasta nu e pur și simplu decît o problemă de acrobație și oricine poate s-o facă cu curaj. Adevărata problemă este de a dobîndi o tehnică sigură de mișcare care să ne permită să eliberăm pînă și cea mai mică mișcare în fiecare detaliu. Cît e de penibil să vezi un actor care se îngenunchiază strîmbîndu-se și troznind din toate încheieturile!

Cieslak arată o întreagă gamă de mișcări. Fiecare mișcare este acompaniată de o concentrare indescriptibilă și de un control complet al corpului și al respirației în același timp.

Poziție stînd în cap cu sprijinul pe coate

Este vorba de o „sirshasana“ cu sprijin pe cele două coate. Mîinile sînt încrucișate pe ceafă. Acest exercițiu este util pentru sensul echilibrului. (65, 66, 67)

Exercițiul următor

Se îngenunchiază cu picioarele ușor îndepărtate, cu pieptul arcuit înainte printr-o impulsie a regiunii lombare. Apoi, corpul se îndoaie încet spre spate pînă ce capul atinge solul, regiunea lombară împingînd mereu înainte pentru a păstra poziția arcuită și menține echilibrul. Tot printr-o impulsie a regiunii lombare corpul revine la poziția inițială. Pieptul trebuie să rămînă arcuit tot timpul, chiar în poziția finală, altfel exercițiul este inutil. Acesta este un alt exercițiu pentru a accentua suplețea coloanei vertebrale. (68)

Poziție stat drept pe un umăr

În poziția în genunchi se pune un antebraț pe podea, în fața sa. Apoi se sprijină pe podea în același timp umărul și obrazul. Palma celeilalte mîini trebuie să servească ca punct de sprijin. Acest triunghi este baza pentru această poziție. După care, fără să se schimbe baza, cu ajutorul coloanei vertebrale care susține mișcarea, se ridică picioarele în aer.

Încă o dată, este foarte important ca exercițiul să se facă fără grabă. Exercițiul are cele mai mari șanse să reușească dacă se caută fără precipitare punctul de echilibru.

„Aveți tot timpul", repeta mereu Grotowski.

Mişcare lentă

– Plecare dintr-o poziție în genunchi;

– De la poziția stat drept în cap se alunecă încet, pe spate, pe un umăr;

– Cu picioarele în aer încă, se transferă greutatea corpului de la umeri spre ceafă, avînd ca sprijin brațele și mîinile pe sol;

– Reîntoarcerea la poziția de la început;

– Dat peste cap – mereu încet – cu picioarele depărtate.

Acest exercițiu trebuie executat cu o mare imaginație. Trebuie să ne închipuim că sîntem în contact cu cineva pentru a conferi o orientare definită acestui exercițiu.

Sensul exercițiului rezidă în controlul echilibrului corpului.

Aici coordonarea este esențială.

Exercițiu al mîinii și al degetelor

Cieslak dă un exemplu de joc cu mîinile. Uimitor! Un joc cu un fluture și un fulg. Brațul și mîna trebuie să fie mai întîi bine destinse. Cînd mîna este complet relaxată, mușchii antebrațului o fac să intre în vibrație. În acest moment doar acești mușchi sînt activi.

În timpul exercițiului, o *singură* mînă este în mod continuu în plină acțiune.

Astfel, mîna stîngă protejează în timp ce mîna dreaptă este activă, este cea care apucă.

Exercițiul unui ciclu arbitrar

Procesul este următorul:
- A săruta;
- A lua;
- A lua pentru sine;
- A poseda;
- A proteja. (69–75)

Toate aceste elemente trebuie să fie reunite printr-o mişcare coordonată. Este din ce în ce mai important ca coloana vertebrală să fie în mod continuu activă în timpul acestui exercițiu. *Coloana vertebrală este centrul expresiei. Cu toate acestea, impulsia motrice vine din partea de jos a coloanei vertebrale, din regiunea lombară. Orice impulsie vie se declanşează în această regiune, chiar dacă este invizibilă din exterior.*

Urmînd exemplul lui Cieslak elevii sînt rugați să repete acest proces, mai întîi individual, pe urmă pe perechi. În cazul din urmă, remarcăm deja o anume asociație:
- A săruta
- A lua
- A respinge

Am subliniat principiul cel mai important pentru Grotowski: mai întîi corpul şi apoi vocea. Şi de data aceasta, el accentuează faptul că este esențial în acest exercițiu ca corpul să înceapă mişcarea şi ca mişcarea să fie apoi preluată de mîini. Mîinile sînt într-un sens, un substitut al vocii. Ele sînt folosite pentru a accentua obiectivul corpului, impulsul mişcării provenind de la coloana vertebrală. Astfel exercițiul trebuie să *demareze în* corp, coloană vertebrală şi trunchi. Acest proces trebuie să fie vizibil.

Ultima parte a exercițiului constă în a respinge.

Respingerea este rezultatul întregului proces şi este executată cu mîinile. Trebuie să fie o mişcare concretă. Impulsul trebuie totuşi să preceadă mişcarea însăşi. Acest impuls trebuie să fie suscitat în mod vizibil de corp. El îşi are sursa şi se dezvoltă în regiunea lombară. Mîinile nu intră în acțiune înainte de sfîrşitul acestui exercițiu. Pentru actor, esențial în acest exercițiu este să descopere că o energie internă trebuie să intervină înaintea energiei actuale. Acest exercițiu trebuie executat lent, fără grabă. În cazul acesta, direcția este impusă de poziția pieptului.

După exerciții, Grotowski dă cîteva explicații suplimentare:

„În aceste exerciţii, v-am dat cîteva detalii pentru a vă ajuta să analizaţi o mişcare. Sper că reiese în mod clar de aici cît este de important să nu faceţi niciodată ceva care să nu fie în armonie cu impulsul vostru vital, ceva pentru care să *nu fiți în stare să-l justificați voi înșivă*.

Sîntem legaţi de pămînt. Cînd sărim în aer, el ne aşteaptă.

Fiecare lucru pe care îl întreprindem trebuie făcut fără grabă, dar cu mult curaj; altfel spus, nu ca un somnambul, ci cu toată conştiinţa noastră, în mod dinamic, ca rezultat al unor impulsuri definite. Trebuie să învăţăm în mod treptat să fim personal responsabili de tot ce facem. Trebuie să căutăm. Toate aceste exerciţii, dacă le căutăm, pot fi îmbogăţite cu noi elemente şi cu experienţele personale.

Cercetarea trebuie să fie orientată în mod special înspre adaptarea corpului la gest, şi invers. Corpul nostru trebuie să se adapteze el însuşi la fiecare mişcare."

Grotowski insistă pentru ca toate aceste exerciţii să fie executate cu un minimum de îmbrăcăminte. În mod practic, goi. Nimic nu trebuie să ne împiedice mişcările. Mai ales, fără pantofi, căci ei împiedică picioarele să trăiască, să se *mişte*. Picioarele trebuie să atingă planşeul. Acest contact trebuie să le permită să trăiască.

Încă o dată Grotowski revine la regula sa de aur:

„Întreg corpul nostru trebuie să se adapteze la fiecare mişcare, chiar la cea mai mică. Fiecare trebuie să procedeze conform modului său de a fi. Nu putem impune exerciţii stereotip. Dacă luăm o bucată de gheaţă de pe sol, întregul nostru corp trebuie să reacţioneze la această mişcare şi în acelaşi timp la frig. Nu numai din vîrful degetelor, nu numai toată mîna, ci întreg corpul trebuie să resimtă răceala unei bucăţele de gheaţă."

Urmează o altă serie de exerciții. Ele sînt executate de Cieslak și el arată cum corpul trebuie să se adapteze la fiecare mișcare. Toate exerciţiile care au fost executate separat şi în detaliu cu ocazia lecţiilor precedente sînt acum executate de Cieslak într-o singură mişcare coordonată. El le reuneşte într-un ciclu complet. Întregul său corp se adaptează la fiecare din mişcările sale, pînă la cel mai mic detaliu.

El execută tot ciclul, improvizînd pe această temă. Aceasta durează cam cincisprezece minute.

Cînd exerciţiile sînt stăpînite în asemenea măsură încît întreg ciclul poate fi executat fără prea mari dificultăţi tehnice, se poate trece la combinarea exerciţiilor

cu improvizaţii. Exerciţiile devin atunci doar pretexte sau, cum spune Grotowski, „detalii". Executînd exerciţiul, Cieslak articulează toate aceste detalii într-o improvizaţie fără nici o pregătire. *Nici o premeditare nu este permisă.*

Doar autenticitatea e necesară, absolut obligatorie. Improvizaţia trebuie să fie lipsită de orice premeditare, altfel orice caracter natural este distrus. În plus de asta, orice improvizaţie îşi piede tot sensul dacă detaliile nu sînt executate cu precizie.

Raport între exerciţii şi spectacol

Exerciţiile servesc numai ca trambulină pentru situaţiile şi detaliile piesei. Pe scenă, trebuie să fim individuali. Exerciţiile nu trebuie să fie adaptate situaţiilor piesei.

Ceea ce vine din lăuntru este pe jumătate improvizat. Ceea ce vine din exterior este tehnică.

În toate exerciţiile care compun ciclul executat de colaboratorul lui Grotowski, Cieslak, nu descoperim niciodată vreo urmă de simetrie.

Dacă un lucru este simetric, el nu este organic!

Simetria este un concept de gimnastică, educaţia fizică nu-şi are locul în teatru. Teatrul are nevoie de mişcări organice. Semnificaţia unei mişcări depinde de interpretarea personală. Pentru spectator, mişcările actorului pe scenă pot avea un sens cu totul diferit ca pentru actor.

Este greşit să credem că exerciţiile pe care ni le-a arătat Cieslak – exerciţii fizice – sînt destinate numai atleţilor, unor persoane cu corpul puternic şi agil.

La sfîrşitul unui curs, Grotowski a dat instrucţiuni pentru a pregăti un exerciţiu de improvizaţie, bazat pe diferite detalii ca şi pe exerciţiile executate şi demonstrate de Cieslak în timpul lecţiei.

La începutul celui de al treilea curs, elevii sînt împărţiţi în două grupuri. Li se cere să prezinte fiecare separat improvizaţia lor. Ceea ce ne şochează imediat la toţi elevii este lipsa de continuitate. Esenţa acestui exerciţiu de improvizaţie consistă în a ajunge tocmai la o continuitate fără hopuri între diferitele părţi ale exerciţiului.

După ce cele două grupuri au executat exerciţiile, Grotowski face cîteva remarci asupra execuţiei şi finisajului tehnic. Principalele greşeli provin din lipsa de continuitate, deja menţionată, şi din pierderea echilibrului în diferite poziţii. Aceasta se datorează mai ales grabei.

Fiecare elev trebuie să depăşească propriile sale dificultăţi. Grotowski şi Cieslak corectează fiecare elev, după care fiecare trebuie să reia părţile dificile ale

exercițiului. Cînd se corectează o greșeală, trebuie căutată întotdeauna originea ei fără a se concentra asupra greșelii în ea însăși.

Cieslak execută încă o dată exercițiul, orpindu-se de fiecare dată cînd ajunge la dificultățile de care s-au ciocnit majoritatea elevilor. Reiese în mod clar că principalele cauze ale acestor dificultăți provin dintr-o prea mare grabă.

Felul prin care Grotowski conduce elevul pentru a descoperi el însuși greșelile și mișcările inutile este remarcabil. Împreună, ei încearcă să perfecționeze exercițiile. Astfel, Cieslak atrage atenția asupra unei fete care, atingînd solul la sfîrșitul unui salt periculos, nu știe în mod manifest de ce o face. Este o eroare. *Nu se produce nici o asociație.* Ea repetă exercițiul și Cieslak descoperă că greșeala se datorează unui obstacol tehnic. Un gest anume dinainte pregătit bloca toată continuitatea exercițiului. Trebuiesc evitate gesturile premeditate. Legătura cu o asociație spontană trebuie făcută doar în momentul cînd se realizează gestul.

O greșeală datorată slăbiciunii mușchilor abdominali poate fi eliminată printr-o ușoară schimbare: de exemplu, printr-un sprijin neobservat în mîini. Aceasta numai pentru a ameliora execuția tehnică. Greșelile tehnice nu se interferează cu asociațiile la un stadiu ulterior. Cieslak ilustrează aceasta printr-un exemplu.

Chiar cînd sîntem întinși pe jos și că aceasta face parte dintr-un exercițiu, trebuie să avem un motiv pentru a o face. Trebuie să-l asociem cu ceva.

Cînd coordonăm între ele elementele exercițiului, trebuie să căutăm întotdeauna cea mai bună metodă pentru a obține continuitatea fără a încerca pentru moment să descoperim noi asociații. Doar controlul diferitelor exerciții permite execuția ansamblului ciclului pornind de la o asociație deja găsită. Numărul de exerciții separate nu este fix. Fiecare trebuie să încerce singur pentru a descoperi pozițiile și metodele juste de execuție.

Destinderea unei coloane vertebrale obosite

Poziția ideală pentru destindere este poziția ghemuit, capul atingînd aproape solul în fața sa, avînd brațele întinse și palmele pe sol (76).

Majoritatea actorilor și actrițelor au mîinile și degetele țepene. Aceasta blochează procesul organic. În consecință, mîinile trebuiesc păstrate suple și agile. În acest scop, dispunem de multe exerciții importante pentru degete și mîini. Cieslak execută o întreagă serie.

***

Grotowski începe prin exerciţii vocale. Acestea sînt destinate în mod special elevilor care nu au avut ocazia să participe la ele pînă atunci.

Cei patru elevi care au urmat deja tot ciclul de la început îl reîncep încă o dată, de data aceasta fără întrerupere:

- Stimulare a vocii;
- Obţinerea unui ecou: conversaţie cu peretele, cu tavanul, cu solul etc.

Grotowski dă atunci cîteva explicaţii: „Dacă aşteptaţi un răspuns de la perete sub forma unui ecou, întregul vostru corp trebuie să reacţioneze la acest răspuns posibil. Dacă îmi daţi un răspuns, trebuie s-o faceţi mai întîi cu corpul. El este viu. Încercaţi acum să faceţi acelaşi lucru cu peretele. Exerciţiile care utilizează ecoul ajută vocea să se exteriorizeze. Actorul trebuie să reacţioneze către exterior, pătrunzînd spaţiul din jurul lui, în contact cu una sau mai multe persoane. Nu trebuie niciodată să se asculte singur, căci în caz contrar rezultă o inversiune a vocii. Cu toate acestea, actorul este adesea incapabil să reziste la tentaţia de a se asculta pe el însuşi, în timp ce în acest caz el trebuie să asculte *ecoul vocii* sale."

Grotowski se concentrează acum asupra a doi elevi

Pentru a determina tipul lor de voce, el începe un joc de-a conversaţia cu cei doi elevi. Jocul debutează printr-o observaţie riguroasă şi reciprocă a celor doi parteneri, căci ei trebuie să găsească cu ce părţi ale corpului îşi vor vorbi.

După aceea, Grotowski le indică un exerciţiu ce pregăteşte toate părţile corpului pentru contactul cu partenerul, sau mai degrabă le activează. Acest exerciţiu activează următoarele părţi ale corpului:

- Picioarele;
- Genunchii;
- Coapsele;
- Partea inferioară a abdomenului – abdomenul;
- Pieptul;
- Braţele şi mîinile.

Corpul intră în conversaţie.

După aceste exerciţii pregătitoare intervine vocea.

Grotowski începe acum să lucreze cu cîte un singur elev pe rînd

Prin scurte lovituri cu vîrful degetelor făcute căuş, el stimulează „centrele" elevului dispuse în tot corpul.

În această privinţă, principalele locuri sînt:

- Între omoplaţi;
- Partea inferioară a spatelui;
- Capul: creştet şi occiput;
- Pieptul: într-o parte, acolo unde sînt ataşate coastele.

Actorul trebuie să fie capabil să genereze aceşti stimuli şi să-i activeze prin exerciţii repetate. Aceasta realizat prin voce şi din interior. Este total greşit să se utilizeze o metodă ce ar consista în a se lovi singur. Pentru a ajunge la diferitele părţi ale corpului, corpul trebuie să sufere anumite transformări. A vorbi cînd corpul este contorsionat într-o poziţie care nu e naturală nu poate fi niciodată just. Putem utiliza aceste poziţii nenaturale numai intenţionat, şi atunci ele nu pot fi dăunătoare vocii. În realitate, ele pot fi benefice, ca de pildă în exerciţiul pentru deschiderea laringelui. Elevul face „lumînarea" şi în această poziţie trebuie să vorbească, să cînte sau să strige o bună bucată de vreme.

Exerciţii vocale

- Exerciţii pentru a stimula centrii vocali;
- Exerciţiu pentru voce, bazat pe sunetul „HII":

de foarte jos la foarte înalt;
de la foarte încet la foarte tare;
de la foarte lung la foarte scurt.

- Acelaşi exerciţiu, dar de data aceasta cu sunetul „HAA"
- Urmează apoi interpretarea tigrului, despre care a fost deja vorba mai sus.

În timpul acestor exerciţii, este deosebit de important ca ele să fie făcute „non-stop". Pentru elevi în timpul exerciţiilor vocale e de o foarte mare importanţă să utilizeze texte pe care le cunosc perfect pe dinafară. A şti pe dinafară cîteva cîntece pare de asemenea foarte util.

În timpul acestor diferite exerciţii, elevii trebuie să fie complet eliberaţi de grija textului. A căuta cuvintele textului implică un proces de control şi aceasta este tocmai ceea ce trebuie evitat.

După exerciţiile vocale, Grotowski se odihneşte douăzeci de minute, în timpul cărora nu este permis nici să se vorbească, nici să se şoptească. Băuturile răcoritoare pot avea de asemenea un efect dăunător asupra vocii.

Grotowski răspunde apoi la anumite întrebări din public

1) „De ce nu este permis de a vorbi sau de a şopti după aceste exerciţii?"

Grotowski: „Pentru o mare parte din elevi, aceste exerciţii sînt complet noi. Instrumentul vocii nu este încă adaptat la aceste tehnici. El a produs sunete pe care nu le-a produs niciodată pînă acum. Tăcerea este cel mai bun mijloc de a proteja o voce care a fost uşor influenţată de aceste exerciţii."

2) „Textul joacă un rol în aceste exerciţii? Poate fi vorba de orice text?"

Grotowski: „Nu cred că textul are aici o mare importanţă. Astfel, recunosc că el poate fi întîmplător, că trebuie chiar să fie întîmplător. Ceea ce este important, este de a da acestui text, prin tehnica vocală şi corporală, un nivel de interes pe care nu-l are în circumstanţe normale."

Exerciţii pentru a activa diferiţi rezonatori din corp

Se cere cuiva din public să vină şi să atingă diferiţi rezonatori pentru a se convinge el însuşi că părţile corpului vibrează cu adevărat şi că sînt utilazate în mod corect. Dacă actorul posedă toate tehnicile vocale, el poate parveni la o rezonanţă în cele mai neaşteptate părţi ale corpului său.

Exerciţii de asociaţie

Elevul trebuie să cînte un cîntec evocînd în acelaşi timp asociaţiile următoare:

- un tigru;
- un şarpe;
- un şarpe care se încolăceşte;
- un cuţit – a tăia;
- un topor – a sparge.

Trebuie apoi, prin cîntecul său, să facă să „iasă" o foaie de hîrtie din mîna lui Grotowski, ce se află la o distanţă de un metru.

După aceea, el trebuie să cînte un cîntec în timpul căruia vocea trebuie să stabilească un contact cu un punct anume din tavan. Vocea este comparată unui braţ care trebuie să încerce să atingă punctul indicat.

După aceste exerciţii de asociaţii, Grotowski demonstrează existenţa vibraţiilor în diferiţi rezonatori.

Grotowski cere unui elev să plaseze rezonanţa în spatele capului (occiput). El aprinde un băţ de chibrit şi îl ţine la o scurtă distanţă de punctul de rezonanţă. Flacăra se mişcă cu adevărat, vibrează.

În acelaşi fel, Grotowski a spart un pahar prin vibraţie în timpul unui simplu exerciţiu.

Astfel, el demonstrează că vocea este de asemenea o formă materială. Este evident că pentru aceste exerciţii, tehnicile lui Grotowski trebuie să fie perfect stăpînite.

Stadiul avansat al cercetării sale ştiinţifice asupra vocii şi mişcării este confirmat prin aceste efecte. În această privinţă, e necesar de notat că Grotowski însuşi pune accentul pe *disciplină* ca o cheie indispensabilă pentru tot ce conduce la un rezultat.

Întrebări

1) „Este posibil a se stimula din exterior? Altfel spus, este posibil să-ţi stimulezi proprii centri vocali ciupindu-te sau lovindu-te singur?"

Grotowski: „Este imposibil, chiar periculos! Sacrificăm astfel atitudinea noastră naturală. Încercînd să atingem aceste părţi ale corpului, plasăm corpul în mod automat într-o poziţie nenaturală şi în consecinţă, organele vocale nu-şi pot executa normal funcţiile.

Bazîndu-mă pe experienţa mea, cred că pot detecta repercusiunile psihologice ce rezultă dintr-o astfel de atitudine greşită. Dacă începem să stimulăm şi să activăm proprii noştri centri vocali, riscăm, din cauza unor rezultate sporadice, să ne iluzionăm crezînd că această metodă este eficace, în ciuda tuturor pericolelor pe care ea le implica atît pentru voce cît şi pentru organele care o produc şi o formează. În această privinţă, pot recunoaşte un anume narcisism."

2) „Ne-aţi dat un anume număr de detalii tehnice, dar ce ne puteţi spune despre propria dumneavoastră filozofie a artei?"

Grotowski: „O filozofie vine întotdeauna *după* o tehnică. Spuneţi-mi: cînd vă întoarceţi pe jos acasă, sînt picioarele sau ideile care vă poartă?

Există mulţi actori cărora, în timpul repetiţiilor, le place să se lanseze în discuţii ştiinţifice şi pretenţioase despre artă etc. Ei caută prin aceste discuţii să camufleze absenţa lor de angajament şi lipsa unei totale integrări. Cînd vă dăruiţi complet într-o repetiţie, nu doriţi să discutaţi. Cînd discuţi, te ascunzi în spatele unei măşti."

După această pauză, Grotowski reia lecţia.

În exerciţiile următoare, accentul va fi pus pe asociaţii şi adaptarea vocii la aceste asociaţii.

Grotowski subliniază că trebuie evitată orice simetrie de mişcare. Actorii trebuiesc formaţi pentru a săvîrşi un proces viu şi nu pentru o gimnastică.

Asociaţii

1) O vacă într-o poiană. Se ia poziţia acestei vaci. Stomacul atîrnă în jos. Se adaptează vocea, se vorbeşte solului, cum ar face vaca. Vocea este emisă din abdomen dar se aşteaptă răspunsul, ecoul, venind de la sol.

2) Un tigru care cîntă. Se cîntă un cîntec şi se urlă notele, fără să se neglijeze melodia. În ciuda acestor asociaţii, nu trebuie să se uite că cel care acţionează mai întîi este corpul. Corpul dă drumul vocii.

Masca

Grotowski: „Cîntaţi-vă numele... Joseph. Cîntaţi Joseph. Evocaţi-l pe acest Joseph. Cine este el, acest străin? Continuaţi să vă cîntaţi numele – Joseph – întrebînd: Joseph, cine eşti tu? Cine eşti tu? Găsiţi masca chipului lui Joseph. Este într-adevăr masca lui Joseph? Da, este Joseph cel esenţial. Şi acum, acest Joseph, esenţial, este cel care cîntă."

Remarcăm că vocea elevului se transformă, devine mai profundă şi de nerecunoscut.

***

După o scurtă pauză, toţi elevii sînt invitaţi să avanseze. Grotowski le cere să se gîndească la un animal, fiecare păstrînd în memorie motivele afecţiunii sau preferinţei sale pentru acest animal. Elevul trebuie să încerce să exprime sunetele pe care poate să le producă animalul ales, dar acest proces trebuie să traverseze mai întîi întregul corp. Altfel spus, corpul trebuie să se adapteze organic la impulsurile ce preced sunetul. Este deci preferabil să se realizeze animalul mai întîi cu corpul.

Analiza exerciţiului

1) Se începe treptat să se caute animalul ales cu corpul – fără nici o grabă.

2) Dacă credeţi că aţi găsit impulsurile juste ale animalului, începeţi să activaţi vocea. Începeţi să exprimaţi vocea animalului printr-un text sau un cîntec.

3) Jucaţi dragostea dintre două animale. Utilizaţi vocea.

Corpul este aici factorul principal.

Cea de a doua parte a exerciţiului începe cu vocea. Aceasta înseamnă că trebuie mai întîi să se discearnă şi să se lase să se manifeste impulsurile un anume timp, pînă ce ele sînt atît de puternice *încît devine necesar* să le eliberăm.

În cursul exerciţiului următor, fiecare elev trebuie să se compare cu o plantă sau cu un copac. Acest proces pleacă inevitabil de la sol.

Cum creşte o plantă?

– planta vorbeşte;

– planta cîntă;

– tăcerea plantei.

Tăcerea unui copac... Tăcerea poate să se extindă – spune Grotowski. Vîntul în copaci – vîntul devine mai puternic – devine o furtună – întreaga pădure se agită.

El întrerupe brusc diferitele interpretări şi trece la un alt aspect:

– copacul cîntă la soare;

– păsările cîntă în copac.

Toate aceste diferite interpretări se execută cu mişcare şi text!

Grotwski subliniază pericolul care se disimulează în spatele unui asemenea fel de exerciţiu

„În aceste exerciţii, este uşor să se trişeze şi să se evite impulsurile naturale, imitînd pur şi simplu din exterior forma unei plante. Evident, puteţi începe prin compoziţie, dar aceasta este un exerciţiu diferit. De la început trebuie să elaboraţi primul impuls din interiorul vostru, chiar dacă rezultatul este foarte diferit de cel al colegilor voştri. Nu vă uitaţi niciodată la ceilalţi şi mai ales nu copiaţi rezultatele lor. Ceea ce voi sînteţi în stare să faceţi aparţine eul-ui vostru intim şi nu priveşte pe nimeni altul."

În final, Grotowski face un scurt rezumat al celor mai importante elemente şi reguli ale tehnicii sale:

– „Gravaţi-vă în memorie: mai întîi trebuie să lucreze *corpul*. După aceea vine vocea.

– Dacă începeţi ceva, trebuie să vă angajaţi total. Trebuie să vă dăruiţi sută la sută, cu tot corpul, cu tot spiritul, şi cu tot ce este posibil, cu toate asociaţiile individuale, chiar cele mai intime. În cursul unei repetiţii, un actor poate atinge

un *climax* în contextul căruia va lucra. El poate conserva aceleaşi gesturi şi aceleaşi poziţii, fără a mai atinge niciodată acelaşi climax intim. *Culmea nu poate fi niciodată repetată. Putem doar executa stadiile pregătitoare ale procesului care conduce la altitudinea acestui climax. Un climax nu poate fi atins fără o practică. Climaxul însuşi nu poate fi niciodată repetat.*

În tot ceea ce faceţi, trebuie să vă amintiţi că nu există reguli fixe, nici stereotipuri. Esenţialul este că fiecare lucru trebuie să vină de la corp şi să se săvîrşească prin corp. Mai întîi şi mai ales, trebuie să aibă loc o reacţie fizică faţă de ceea ce ne afectează. Înainte de a reacţiona cu vocea, trebuie să se acţioneze cu corpul. Dacă gîndiţi, trebuie să gîndiţi cu corpul. Trebuie să gîndiţi cu întreg corpul, prin mijloacele de acţiune. Nu vă gîndiţi la rezultate, şi mai ales nu vă gîndiţi ca rezultatul să fie frumos. Dacă totul apare în mod spontan şi organic, asemeni unor impulsuri vii, la urmă rezultatul va fi întotdeauna frumos – mult mai frumos decît orice sumă de rezultate calculate puse cap la cap.

Terminologia mea s-a născut din experienţa şi din cercetările mele personale. Fiecare trebuie să găsească o expresie, o limbă proprie, o cale strict personală pentru a crea cadrul propice experienţelor sale proprii."

TEHNICA ACTORULUI

În 1967 Teatrul Laborator condus de Jerzy Grotowski a jucat *Prinţul constant* ***la Teatrul Naţiunilor din Paris. După un turneu în Danemarca, în Suedia şi în Norvegia în 1966, acest voiaj la Paris a oferit unui public mai vast ocazia de a judeca el însuşi rezultatele obţinute prin metoda sa. În timpul şederii sale la Paris, Jerzy Grotowski a realizat cu Denis Bablet acest interviu publicat în*** *Lettres Françaises* ***(Paris, 16/22 martie 1967).***

Jerzy Grotowski, aş dori în primul rînd să-mi definiţi poziţia Dumneavoastră faţă de diferitele teorii ale actorului ca, de pildă, cele ale lui Stanislavski, Artaud şi Brecht, explicînd cum, prin meditaţie şi în funcţie bineînţeles de experienţa Dumneavoastră personală, aţi ajuns să elaboraţi propria tehnică a actorului, definind în acelaşi timp scopurile şi mijloacele sale.

Cred că este necesar să facem o distincţie între *metode* şi *estetică*. Brecht, de exemplu, a explicat o mulţime de lucruri interesante în ceea ce priveşte

posibilitățile unui joc implicînd controlul discursiv al actorului asupra acțiunilor sale, efectul de distanțare, Verfremdungseffekt. Dar nu era realmente o metodă. Era vorba mai degrabă de un fel de datorie estetică impusă actorului, căci Brecht nu-și punea cu adevărat întrebarea: „Cum să facem aceasta?". Cu toate că a dat cîteva explicații, ele rămîn generale... Bineînțeles că Brecht a studiat tehnica actorului în detaliile sale, dar întotdeauna din puctul de vedere al regizorului ce observă actorul.

Cazul lui Artaud este diferit. Artaud oferă fără discuție un stimulant în cercetarea privind posibilitățile actorului, dar ceea ce propune el nu sînt în definitiv decît viziuni, un soi de poem despre actor, și nu putem trage nici o concluzie practică din explicațiile sale. Artaud știa foarte bine – după cum putem vedea în eseul său *Un atletism afectiv* în *Teatrul și dublul său* – că există un paralelism autentic între eforturile unui om care lucrează cu corpul său (de exemplu, care ridică un obiect greu) și procesele psihice (de exemplu, a primi o lovitură, a-i răspunde). El știa că trupul posedă un centru care comandă reacțiile atletului și cele ale actorului ce încearcă să reproducă eforturi psihice cu corpul său. Dar dacă analizăm principiile sale dintr-un punct de vedere practic, descoperim că ele conduc la stereotipuri: un tip special de mișcare pentru a exterioriza un tip special de emoție. La urma urmei, aceasta eșuează într-un clișeu.

Nu mai descoperim însă nici un clișeu atunci cînd Artaud realiza cercetările sale și cînd, ca actor, el observa propriile sale reacții, căutînd să evite imitația superficială a reacțiilor umane și a reconstrucțiilor calculate. Dar să vedem teoria sa. Ea conține fără îndoială un stimulent util. Cu toate acestea, dacă o tratăm ca pe o tehnică, ajungem la clișee. Artaud reprezintă un punct de plecare fructuos pentru cercetare și pentru un punct de vedere estetic. Cînd el cere actorului să-și studieze respirația, să exploateze diferitele elemente ale respirației în jocul său, el îi oferă ocazia să-și lărgească posibilitățile, să joace nu numai prin intermediul cuvintelor, dar de asemenea și prin ceea ce nu este articulat (inspirație, expirație etc.) Este o propunere estetică foarte fecundă. Nu este însă o tehnică.

Există în realitate foarte puține *metode* de joc. Cea mai dezvoltată este cea a lui Stanislavski. Stanislavski a pus întrebările cele mai importante și a dat propriile sale răspunsuri. În cursul a numeroși ani de cercetare, metoda sa a evoluat, dar nu și disciplinele sale pentru fiecare din perioadele sale, și fiecare disciplină se raportează la o perioadă specială; de unde discuțiile de ordin teologic. Stanislavski a experimentat întotdeauna el însuși și nu a sugerat rețete, ci mijloacele pentru ca actorul să se descopere el însuși, răspunzînd la fiecare situație concretă prin întrebarea: „Cum să facem aceasta?". Este esențial. Bineînțeles, el a realizat toate acestea în cadrul teatrului din țara sa, din timpul său, al realismului care...

... Un realism interior...

... Un realism existențial, cred, sau mai degrabă un naturalism existențial. Charles Dullin a propus de asemenea numeroase exerciții bune, improvizații, jocuri cu măști, și alte exerciții avînd ca temă „omul și plantele“,„omul și animalele“. Toate sînt foarte utile pentru pregătirea actorului. Ele nu-i stimulează numai imaginația, dar de asemenea și dezvoltarea reacțiilor sale naturale. Cu toate acestea, ele nu constituie o tehnică pentru formarea actorului.

Care este atunci originalitatea poziției Dumneavoastră față de aceste concepții diverse?

Toate sistemele conștiente în domeniul jocului își pun întrebarea: „Cum se face aceasta?“ Și așa trebuie să fie. O metodă este indisociabilă de conștiința acestui „cum“. Cred că trebuie să ne punem această întrebare nouă înșine cel puțin o dată în viață, dar de îndată ce intrăm în detalii, nu trebuie s-o mai punem căci din momentul formulării ei, începem să producem stereotipuri și clișee. Trebuie atunci să ne punem întrebarea: „Ce *nu* trebuie să facem?“.

Exemplele tehnice sînt întotdeauna cele mai clare. Să luăm, de pildă, respirația. Dacă ne punem întrebarea „Cum trebuie să respir?“, elaborăm un tip precis și perfect de respirație, de tip abdominal poate. Putem realmente să constatăm că copiii, animalele, oamenii care sînt aproape de natură, respiră în mod principal cu abdomenul, cu diafragma. Dar vine apoi cea de a doua întrebare: „Care este cea mai bună respirație abdominală?“. Pentru a răspunde putem încerca să descoperim printre numeroase alte exemple un tip de inspirație, un tip de expirație, o poziție specială a coloanei vertebrale. Aceasta ar fi o eroare gravă căci nu există un tip perfect de respirație valabilă pentru fiecare individ, nici pentru toate situațiile fizice sau psihice. Respirația este o reacție fiziologică legată de caracteristicile specifice ale fiecăruia dintre noi și ea depinde de situații, de tip de efort, de activități fizice. A utiliza respirația abdominală este un lucru natural, pentru majoritatea oamenilor, cînd ei respiră în mod liber. În același timp, numărul de tipuri de respirație abdominală este ilimitat. Bineînțeles că există excepții. De exemplu, am cunoscut actrițe care, pentru că aveau toracele prea lung, cînd lucrau nu puteau să utilizeze, în mod natural, respirația abdominală. Erau obligate să-și găsească un alt tip de respirație controlat de coloana vertebrală. Dacă actorul încearcă să-și impună în mod artificial o respirație abdominală obiectiv perfectă, el blochează procesul natural al respirației, chiar dacă aceasta este în mod firesc o respirație de diafragmă.

Cînd încep să lucrez cu un actor, prima întrebare pe care mi-o pun este următoarea: „Are acest actor dificultaţi de respiraţie?" El respiră bine; are destul aer ca să vorbească, să cînte. De ce atunci să creez o problemă impunîndu-i un tip diferit de respiraţie? Ar fi absurd. Pe de altă parte, poate că el are dificultăţi. De ce? Există probleme fizice? ... Probleme psihice? Dacă are probleme psihice, de ce natură sînt ele?

De exemplu, acest actor este încordat. De ce? Sîntem toţi sub tensiune, într-un fel sau altul. Nu putem fi complet relaxaţi, cum se predă în numeroase şcoli de teatru, căci cel care este complet relaxat nu este altceva decît o cîrpă. A trăi nu este nici a fi sub tensiune, nici a fi relaxat: este un proces. Dar dacă un actor este întotdeauna prea încordat, trebuie să descoperim de unde vine blocajul procesului natural de respiraţie – cauza este aproape întotdeuna de natură psihică sau fiziologică. Trebuie să descoperim atunci care este tipul său natural de respiraţie. Observ actorul sugerîndu-i în acelaşi timp exerciţii care îl obligă să se mobilizeze total psihologic şi fizic. Îl observ într-o situaţie de conflict, de joc sau de flirt cu un altul, în acele momente cînd ceva se schimbă în mod automat. Cînd cunoaştem tipul natural de respiraţie al unui actor, putem defini mai exact factorii care sînt un obstacol la reacţiile sale naturale şi atunci scopul exerciţiilor este de a elimina aceste obstacole. Aceasta este diferenţa esenţială între tehnica noastră şi alte metode: este o tehnică negativă, nu pozitivă.

Noi nu căutăm reţete, stereotipuri care sînt apanajul profesioniştilor. Nu încercăm să răspundem la întrebări ca, de exemplu: „Cum să arătăm iritarea? Cum să mergem? Cum trebuie jucat Shakespeare?" Acesta e genul de întrebări care se pun în general. În loc de aceasta, noi trebuie să întrebăm actorul: „Care sînt obstacolele care vă blochează pe drumul actului total ce trebuie să angajeze toate resursele voastre psihice şi fizice, de la cele mai instinctive pînă la cele mai lucide?" Trebuie căutat ceea ce îl blochează în respiraţie, în mişcare şi – cel mai important – în contactul uman. Care îi sînt rezistenţele? Cum pot fi ele eliminate? Vreau să extrag, să smulg actorului tot ceea ce-l deranjează. Îi va rămîne ceea ce este creator. Dacă nu rămîne nimic, aceasta înseamnă că nu e creator.

Unul dintre cele mai mari pericole care îl ameninţă pe actor este bineînţeles, lipsa de structură, haosul. Nu putem să ne exprimăm prin anarhie. Cred că nu poate exista un proces creator la un actor lipsit de disciplină sau de spontaneitate. Meyerhold şi-a fondat activitatea pe disciplină, pe formaţia exterioară; Stanislavski pe spontaneitatea vieţii cotidiene. Sînt, în realitate, două aspecte complementare ale procesului creator.

Dar ce înțelegeți prin „act total" al actorului?

Nu e vorba numai de mobilizarea tuturor resurselor despre care am vorbit. E vorba în acelaşi timp de ceva mult mai dificil de definit, dar totuşi tangibil din punct de vedere al muncii. Acțiunea de a renunța la toate artificiile, de a se despuia de protecțiile vieții de toate zilele, de a se exterioriza. Nu pentru a „se arăta", căci asta este un exibiționism. E vorba de un act serios şi solemn de revelație. Actorul trebuie să fie pregătit pentru o sinceritate absolută. Este ca un marş către culmile organismului actorului, marş ce reuneşte conştiința şi instinctul.

În practică, deci, formarea actorului trebuie să fie adaptată la fiecare caz.

Da, nu cred în rețete.

În consecință, formarea actorilor ca atare nu există, există o formare pentru fiecare actor idividual. Cum procedați? Îi observați? Le puneți întrebări? Şi după aceea?...

Noi avem exerciții. Vorbim foarte puțin. În timpul antrenamentului, cerem fiecărui actor să găsească propriile sale asociații, variantele sale personale (apel la amintiri, evocare a dorințelor sale, tot ceea ce nu a realizat).

Antrenamentul este colectiv?

Punctul de plecare al antrenamentului este acelaşi pentru fiecare. Să luăm totuşi ca exemplu exercițiile fizice. Elementele acestor exerciții sînt aceleaşi pentru toți, dar fiecare trebuie să le execute conform propriei sale naturi.

Problema esențială constă în a acorda actorului posibilitatea de a lucra „în siguranță". Munca actorului este în pericol: el este observat şi supus unui control continuu. Trebuie creată o atmosferă, un sistem de lucru în care actorul să simtă că poate să facă absolut orice, care va fi înțeles şi acceptat. Atunci, cînd actorul înțelege toate acestea, se produce adesea revelația.

Există deci o încredere totală între diferiți actori şi între ei şi Dumneavoastră

Nu este vorba ca actorul să facă tot ceea ce regizorul propune. El trebuie să realizeze că poate face tot ce vrea şi că chiar dacă pînă la sfîrşit sugestiile sale nu sînt acceptate, ele nu vor fi niciodată utilizate împotriva lui.

El va fi judecat şi nu condamnat...

El trebuie acceptat în calitate de fiinţă umană, aşa cum este el.

În legătură cu integrarea actorului în spectacol, întrebuinţaţi frecvent termenul de „partitură" şi nu cel de „rol". Această nuanţă este în mod frecvent foarte importantă în munca Dumneavoastră. Puteţi să definiţi în mod exact ceea ce înţelegeţi prin „participarea" actorului?

Ce este rolul? De fapt, este întotdeauna textul unui personaj, textul scris ce este dat actorului. Este de asemenea o concepţie particulară asupra personajului, şi încă o dată, este un stereotip. Hamlet este „un intelectual fără măreţie", sau mai degrabă „un revoluţionar care vrea să schimbe totul". Actorul are textul său; apoi este necesară o întîlnire. Nu trebuie să pretindem că rolul este un pretext pentru actor, nici actorul un pretext pentru rol. Este în realitate un instrument pentru a detaşa o parte din sine însuşi şi apoi pentru a restabili contactul cu ceilalţi. Dacă actorul se mulţumeşte să explice rolul, atunci el va şti doar că trebuie să stea jos aici, să strige dincolo. La începutul repetiţiilor, asociaţiile sînt evocate în mod normal, dar după douăzeci de spectacole, nu mai rămîne nimic din ele. Jocul va fi pur mecanic.

Pentru a evita aceasta, ca şi un muzician, actorul are nevoie de o partitură. Partitura muzicianului este făcută din note. Teatrul este o întîlnire. Partitura actorului constă în elemente ale contactului uman: „A da şi a lua". În întîlnirile umane într-un anumit fel intime, există întotdeauna acest element care consistă în „a da şi a lua". Procesul este repetat, dar întotdeauna *hic et nunc*: adică, el nu este niciodată absolut acelaşi.

Pentru fiecare spectacol, această partitură este stabilită treptat între actor şi Dumneavoastră?

Da, printr-un fel de colaborare.

Deci actorul este liber. Cum face el (şi este una din marile probleme subliniate de Stanislavski) pentru a găsi pentru fiecare spectacol starea creatoare care îi permite să execute partitura fără ca ea să devină prea rigidă, fără ca să se elaboreze o disciplină pur mecanică? Cum pot fi păstrate, amîndouă, existenţa vitală a partiturii şi libertatea de creaţie a actorului?

Este dificil de răspuns în cîteva cuvinte, dar dacă-mi permiteţi o vulgarizare, vă voi răspunde: dacă în timpul repetiţiilor actorul şi-a stabilit partitura ca ceva absolut natural, organic (linia reacţiilor sale, „a da şi a lua") şi dacă, înainte de spectacol, el este gata să se confeseze, fără să ascundă nimic, atunci fiecare spectacol va parveni la plenitudinea sa.

„A da şi a lua"... Aceasta include de asemenea şi spectatorul?

Întrebarea e delicată. Mai întîi actorul eliberează procesul creator, apoi îl structurează (partitura). În acest moment, actorul caută un fel de puritate (eliminarea superfluului) şi în acelaşi timp reacţiile „articulate", necesare expresiei. El se întreabă atunci: „Oare ceea ce sînt pe cale să fac este inteligibil?" Această întrebare implică prezenţa spectatorului. Eu însumi sînt acolo, ghidînd lucrul, şi spunînd actorului: „Nu înţeleg", „Înţeleg", sau „Înţeleg, dar nu cred"... Psihologii pun cu plăcere întrebarea „Care este religia dumneavoastră?", şi nu care sînt dogmele voastre sau filozofia voastră, ci care e punctul vostru de orientare. Atunci, dacă actorul îşi ia spectatorul ca punct de orientare, într-un anume sens el se va oferi ca un produs de vînzare.

Ar fi un exhibiţionism.

Un soi de prostituţie, de prost gust... Este inevitabil. Un mare actor polonez de dinainte de război numea aceasta „publicotropism". Dar eu nu cred că actorul trebuie să neglijeze faptul că spectatorul este prezent şi să-şi zică: „Nu e nimeni aici"; căci ar fi o minciună. Pe scurt, actorul nu trebuie să ia publicul ca punct de orientare, dar în acelaşi timp el nu poate să neglijeze prezenţa sa. Ştiţi că pentru fiecare din producţiile noastre, noi creăm un nou tip de relaţie între actori şi public. În *Dr. Faust* spectatorii sînt musafiri; în *Prinţul constant*, ei sînt observatori. Dar cred că esenţial este faptul că actorul nu acţionează *pentru* public, el trebuie să acţioneze confruntîndu-se cu spectatorii, în prezenţa lor. Mai mult încă, el trebuie să îndeplinească un act autentic în locul spectatorilor, un act de o sinceritate totală, autentică şi disciplinată. El trebuie să se dăruie şi nu să se predea, să se deschidă şi nu să se închidă în el însuşi, altfel eşuează în narcisism.

Credeţi că actorul are nevoie de o pregătire îndelungată înainte de fiecare spectacol pentru a ajunge la ceea ce unii numesc „o stare de graţie"?

Actorul trebuie să aibă timpul necesar pentru a îndepărta de sine toate problemele şi distracţiile vieţii cotidiene. În teatrul nostru, practicăm o perioadă de tăcere individuală de circa treizeci de minute în timpul căreia actorul îşi pregăteşte costumele, eventual revede anumite scene. Este absolut normal. Un pilot care trebuie să încerce pentru prima dată un nou avion se retrage de asemenea cîteva minute înainte de a decola.

Credeţi că tehnica Dumneavoastră a actorului poate fi aplicată şi la alţi regizori, că ea poate fi adaptată la finalităţi diferite de cele ale Dumneavoastră?

Aici trebuie să distingem încă o dată între estetică şi metodă în lucrul meu. Bineînţeles că în Teatrul Laborator există elemente ale unei estetici care îmi este personală şi care nu trebuie să fie copiată de alţii, căci rezultatele nu ar fi nici autentice nici naturale. Dar noi sîntem un institut de cercetare a artei actorului. Mulţumită anumitor metode, actorul poate vorbi şi cînta într-un registru foarte vast. Este un rezultat obiectiv. Faptul că atunci cînd vorbeşte, el nu are probleme de respiraţie este de asemenea obiectiv. Faptul că el poate să utilizeze diferite tipuri de reacţii fizice şi vocale care sînt foarte dificile pentru majoritatea oamenilor este de asemenea obiectiv.

În momentul de faţă, există deci două aspecte în munca Dumneavoastră: pe de o parte estetica conştientă a creatorului, şi de altă parte căutarea unei tehnici de joc. Care se impune?

Cel mai important pentru mine astăzi este de a redescoperi elementele artei actorului. Am fost mai întîi format ca actor, apoi ca regizor. În primele mele spectacole la Cracovia şi la Poznan, am respins concesiile şi conservatismul teatral. Treptat, m-am dezvoltat şi am descoperit că era mult mai puţin fecund să mă realizez eu însumi, decît să studiez posibilităţile de a ajuta alţii să se realizeze ei înşişi. Nu este o formă de altruism. Dimpotrivă, este o aventură mult mai vastă.

Pînă la urmă, aventurile unui regizor sînt facile, dar în schimb întîlnirile cu alte fiinţe umane sînt mai dificile, mai fructuoase şi mai stimulante. Dacă pot obţine de la actor – în colaborare cu el – o auto-revelaţie totală, cum a fost cazul cu Ryszard Cieslak în *Prinţul constant*, este mult mai fecund pentru mine decît să fac o regie sau, altfel spus, să creez în numele meu. Astfel, m-am orientat încet către o cercetare în domeniul artei actorului. Este rezultatul unei evoluţii personale şi nu a unui plan iniţial.

DISCURSUL DE LA SKARA

Textul care urmează este discursul de închidere pronunțat de Jerzy Grotowski cu ocazia seminarului de 10 zile realizat la Școala de artă dramatică de la Skara (Suedia) în ianuarie 1966; el a condus acest seminar împreună cu colaboratorii săi Ryszard Cieslak, Rena Mirecka și Antoni Jaholkowski. Exercițiile fizice, plastice și vocale menționate sînt cele descrise în capitolele precedente.

Metodele nu se pot preda. Nu trebuie să încercați să aflați cum să jucați un anume rol special, cum să vă plasați vocea, cum să vorbiți sau cum să mergeți. Toate acestea sînt în cea mai mare parte clișee și de aceea, nu trebuie să vă sinchisiți. Nu căutați o metodă pentru fiecare ocazie, căci aceasta nu poate conduce decît la stereotipuri. Învățați prin voi înșivă care sînt limitele voastre personale, propriile voastre obstacole și felul în care puteți să le depășiți. Apoi, orice ați face, faceți-l pînă la capătul ființei voastre. Eliminați din fiecare tip de exercițiu orice mișcare care nu este decît pură gimnastică. Dacă doriți să faceți genul acesta de lucruri – gimnastică sau chiar acrobații – faceți-o întotdeauna ca o acțiune spontană în raport cu lumea exterioară, cu alte persoane sau obiecte. Ceva vă stimulează și reacționați la aceasta: iată tot secretul. Stimulații, impulsuri și reacții.

Am vorbit mult de asociații personale, dar aceste asociații nu funcționează ca niște gînduri. Ele nu pot fi calculate. Fac acuma un gest cu mîna și caut asociații. Ce asociații? Poate asociația că sînt pe cale să ating pe cineva, dar aceasta este deja un gînd. Ce este o asociație în profesia noastră? Este ceva care țîșnește nu numai din intelect, dar de asemenea și din trup. Este de asemenea o reîntoarcere spre amintiri precise. Nu o analizați cu mintea. Amintirile sînt întotdeauna reacții fizice. Pielea este cea care nu a uitat, ochii sînt cei care nu au uitat. Ceea ce am văzut mai răsună încă în noi. A îndeplini un act concret, nu înseamnă a realiza o mișcare ca aceea de a mîngîia în general, ci, de exemplu, aceea de a mîngîia o pisică. Nu o pisică abstractă, ci o pisică pe care am văzut-o, cu care am fost în contact. O pisică ce are un nume al ei – Napoleon dacă vreți. Și tocmai acea pisică anume o mîngîiați acuma.

Faceți ca acțiunile voastre să fie concrete, legîndu-le de amintiri. Dacă sînteți siguri de aceasta, nu analizați în mod concret de ce amintire este vorba – o faceți în mod concret și aceasta ajunge. În acest gen de situație, nu întîrziați asupra

aceluiaşi gen de probleme. Vorbind despre problema impulsurilor şi a reacţiilor, am subliniat de-a lungul acestei conferinţe faptul că nu există nici impulsuri nici reacţii fără contact. Acum cîteva clipe, vorbeam despre probleme de contact cu un partener imaginar. Dar acest partener imaginar trebuie să fie de asemenea situat în spaţiul camerei unde ne aflăm. Dacă nu fixaţi un loc precis partenerului vostru, reacţiile voastre vor rămîne în interiorul vostru. Aceasta înseamnă că vă controlaţi, că sînteţi dominaţi de mental şi că vă lăsaţi invadaţi de un soi de narcisism emoţional, de o tensiune, ce produce o reţinere.

Contactul este unul din lucrurile cele mai esenţiale. Adesea cînd un actor vorbeşte despre contact, sau se gîndeşte la contact, el crede că aceasta înseamnă a privi fix. Dar nu aceasta este contactul. Aceasta este numai o poziţie, o situaţie. Contactul nu înseamnă a privi, înseamnă a vedea. Acum sînt în contact cu voi, văd cine dintre voi este contra mea. Văd pe cineva care este indiferent, un altul care ascultă cu un anume interes şi un altul care rîde. Toate acestea îmi modifică acţiunea; acesta este un contact şi el mă obligă să-mi schimb felul de a acţiona. Schema este întotdeauna fixă. În cazul nostru precis, de exemplu, aceasta constă în a vă împărtăşi concepţia mea finală. Am aici cîteva note esenţiale despre ce am spus, dar felul meu de a vorbi depinde de contact. Dacă, de exemplu, aud pe cineva care şopteşte, vorbesc mai tare şi mai sever, şi aceasta se produce în mod inconştient, din cauza contactului.

Astfel, în timpul spectacolului unde partitura – textul şi acţiunea clar definite – este deja fixată, trebuie să menţineţi întotdeauna aceeaşi partitură de acţiuni. Nimic nu este lăsat la întîmplare, nici un detaliu nu este schimbat. Dar schimbări infime intervin în această partitură rigidă, căci de fiecare dată el joacă într-o manieră uşor diferită, şi de aceea trebuie să-l supravegheaţi îndeaproape, să-l ascultaţi şi observaţi, răspunzînd la acţiunile sale imediate. El spune în fiecare zi „Bună ziua“ cu aceeaşi intonaţie, la fel ca vecinul vostru de acasă care vă spune întotdeauna „Bună ziua“. Într-o zi el este bine dispus, a doua zi este obosit, altă dată este grăbit. El spune întotdeauna „Bună ziua“, dar cu o uşoară diferenţă de fiecare dată. Iată ce trebuie să vedeţi, nu cu premeditare, ci încercaţi numai să vedeţi şi să auziţi. De fapt, veţi răspunde de fiecare dată în acelaşi fel – „Bună ziua“– dar dacă ascultaţi cu adevărat, va interveni o mică diferenţă în fiecare zi. Acţiunea şi intonaţia sînt aceleaşi, dar contactul este atît de rapid că este imposibil să-l analizaţi într-un mod raţional. Aceasta modifică relaţiile, şi constituie de asemenea secretul armoniei între oameni. Cînd un om spune: „Bună ziua“ şi un altul îi răspunde, se produce în mod automat o armonie vocală între ei doi. Pe scenă, percepem adesea o lipsă de armonie căci actorii nu-şi ascultă partenerii. Problema nu consistă în a asculta şi a se întreba ce este intonaţia, problema consistă în a asculta doar şi a răspunde.

Acum cînd vorbesc trebuie să adopt o intonație care în mod inconștient se armonizează cu cea a traducătorului meu. Noi dăm un concert pe două voci și se produce imediat un soi de compoziție dacă contactul există. Pentru a obține aceasta, există diferite exerciții. De exemplu, cînd spectacolul este gata, se dă într-o zi unui actor sarcina de a juca de manieră absolut diferită, în vreme ce ceilalți trebuie să respecte partitura stabilită și să reacționeze individual. Există un alt exercițiu: doi parteneri trebuie să se limiteze la partitura lor, dar motivația acțiunilor este diferită. De exemplu, o discuție între prieteni. Într-o anume zi, unul dintre prieteni acționează ca de obicei, dar el nu este sincer. Schimbările sînt atît de minime că ele sînt greu de remarcat, dar dacă partenerul ascultă cu atenție fără să-și modifice partitura, el va fi capabil să reacționeze în consecință. Prin astfel de exerciții putem învăța ce este contactul. Care este pericolul acestor exerciții? Pericolul este că actorul poate să schimbe partitura stabilită. Altfel spus, el își modifică partitura prin schimbări în situații și în acțiuni. Este greșit. Este facil. Trebuie să respectați partitura și să reînoiți contactul cu ea în fiecare zi.

Întreg corpul nostru este un sistem de rezonatori – adică de vibratori – și toate aceste exerciții constituie mai degrabă un antrenament pentru a extinde posibilitățile vocii. Complexitatea acestui sistem este uimitoare. Vorbim sub presiunea unui impuls, în contact cu ceva sau cineva. Diferitele poziții ale mîinii modifică rezonanța vocii. Mișcările coloanei vertebrale schimbă de asemenea rezonanța. Toate acestea sînt imposibil de controlat cu creierul. Exercițiile cu rezonatori nu sînt decît un început pentru a extinde posibilitățile vocii și pe urmă, cînd veți stăpîni deja aceste posibilități, veți putea trăi și acționa fără a face apel la o gîndire calculată. Trebuie să progresați pe această cale și să descoperiți fără efort rezonatorii. Nu strigați în timpul exercițiilor. Puteți să începeți – și această metodă este valabilă pentru toată lumea – cu ceea ce se cheamă voci artificiale. Dar pe măsură ce avansați în realizarea acestor exerciții, trebuie să găsiți o altă voce, vocea voastră naturală, și s-o deschideți, prin diferite impulsuri ale corpului vostru. Nu toată lumea utilizează vocea sa adevărată. Vorbiți în mod natural și prin aceste acțiuni vocale naturale, puneți în mișcare diferitele posibilități de rezonanță ale corpului. Va veni o zi cînd corpul vostru va ști cum să răsune fără ca aceasta să-i fie impus. Este momentul unei noi direcții, ca și cum o altă voce s-ar naște, și nu putem să-l atingem decît prin acțiuni vocale complet naturale.

Cum trebuie să lucrați cu vocea?

Nu trebuie să vă controlați în mod conștient. Nu controlați locurile de vibrație ale corpului vostru. Puteți doar – și acesta este exercițiul fundamental cel mai bun

– să vorbiți cu diferitele părți ale corpului vostru. De exemplu, gura mea se găsește în creștetul craniului și eu vorbesc la tavan. Trebuie deci s-o fac: adică, trebuie să improvizez un text și să spun: „Domnule tavan, mă auziți? ... Nu? ... dar de ce nu vreți să mă auziți?" Ascultați în timp ce vorbiți dacă vă răspunde (ecoul). Nu vă ascultați niciodată propria voastră voce – e întotdeauna rău. Este o regulă fiziologică. Dacă vă ascultați, vă blocați laringele și procesul de rezonanță. Acționați, vorbiți, discutați și stabiliți întotdeauna contacte cu lucruri concrete. Dacă aveți impresia că gura voastră se află în piept și dacă vă adresați peretelui, o să auziți un răspuns (ecoul) venind din perete. Acesta este modul de a pune în mișcare întreg sistemul de rezonanță al corpului. Puteți juca roluri de animale, dar exercițiile trebuie să se realizeze în așa fel încît să evitați să jucați animale artificiale, sau animale îndepărtate de propriul vostru caracter. Altfel spus, nu jucați un cîine ca un cîine adevărat, căci nu sînteți cîini. Încercați să găsiți trăsăturile care vă fac să semănați cu un cîine. Acum, reacționez: iau vocea mea naturală și încep să-mi utilizez dinții fără a imita vocea unui cîine. Există o mică diferență. Puteți începe prin a imita vocea unui cîine pentru a explora posibilitățile imaginației voastre vocale, dar mai tîrziu, treptat, trebuie să găsiți eul vostru natural. Contactul este de asemenea important în exercițiile fizice. Contactul pe care l-am văzut, cu solul, cu podeaua, în timpul exercițiilor este întotdeauna un dialog autentic: „Fii bun cu mine, pămînt, iubește-mă, am încredere în tine. Mă auzi?" Și corpurile voastre caută acest contact autentic.

Se pune apoi problema dialogului între diferitele părți ale corpului. Cînd o mînă atinge un genunchi, cînd un picior atinge un alt picior, toate acestea semnifică o căutare de securitate. Este ca și cum piciorul ar spune: „E puțin dureros, dar ai răbdare". Aici se află esența dialogului cînd un picior atinge celălalt picior. Acest dialog trebuie întotdeauna să fie concret, să nu vină de la creier. Nu prevedeți cuvintele acestui dialog. Dacă o facem într-un mod autentic, avem sentimentul că este adevărat – îmi ating acum coapsa și nu mă gîndesc la ce reprezintă dialogul meu, ci este pur și simplu vorba de un contact direct.

Am vorbit punînd mîna pe coapsa mea. Fiecare trebuie să caute propria sa manieră. Dacă pentru cineva nu este necesar, el trebuie să-l abandoneze. Nu există reguli rigide. Astăzi, cînd vorbeam cu una din participante, i-am explicat că în cazul ei sînt alte elemente ce trebuie accentuate, dar eu vorbesc acuma în general, pentru o majoritate, pentru că majoritatea persoanelor se confruntă cu exact același tip de obstacole.

Să vorbim acum despre exercițiile plastice. În măsura în care exercițiile plastice sînt în cele din urmă un ansamblu (montaj) de detalii stereotip, trebuie

întotdeauna să căutați o reacție concretă, altfel spus să vă apropiați de acțiunea concretă. De exemplu, a mîngîia o femeie și să înlăturați tot ce e stereotip. Este evident că fiecare trebuie s-o facă în felul său. Trebuie bine înțeles că dacă o faceți cu un gînd calculat, rezultatul dorit nu va fi atins. De exemplu, luați o foaie de hîrtie și începeți să scrieți: „Care va fi dialogul între piciorul meu stîng și piciorul meu drept?" Este stupid. Aceasta nu va da nici un rezultat în măsura în care ați vorbit cu intelectul vostru și nu cu piciorul care are propriul său limbaj.

Aș vrea apoi să vă dau cîteva sfaturi: nu vă concentrați prea mult asupra unor probleme care în majoritatea teatrelor sînt cele ale regizorului și nu ale actorului. În anumite teatre speciale care doresc să suprime barierele, acestea devin de asemenea problemele actorului. Dar în teatrele unde veți lucra, situația va fi probabil diferită.

Mai ales, nu fiți convinși acum că machiajul nu este un lucru bun și că trebuie să-l evitați. Gîndiți-vă cum puteți să vă reîncarnați fără ajutorul său. Dar dacă trebuie să utilizați machiajul, faceți-o! Dacă ați studiat într-adevăr transformările posibile fără machiaj, cînd veți utiliza machiajul veți fi mult mai expresivi, și veți fi capabili să depășiți toate trucurile tehnice.

Prin impulsuri și reacții stabilite, printr-o partitură de detalii fixate, căutați ceea ce este personal și intim. Aici, unul din marile pericole consistă în a nu acționa într-o veritabilă relație cu ceilalți. În acest caz, dacă vă concentrați asupra elementului personal ca pe un fel de comoară, dacă valorizați bogăția emoțiilor voastre, rezultatul final va fi un soi de narcisism. Dacă vreți să aveți cu orice preț emoții, dacă vreți să aveți un psihic bogat, adică dacă stimulați în mod artificial „procesul interior", nu veți face decît să imitați niște emoții. Este o minciună, în același timp față de ceilalți și față de voi înșivă.

Cum încep toate acestea?

Aceasta începe întotdeauna prin emoții sau reacții psihice care nu vă sînt familiare. De exemplu, un personaj din piesă trebuie să-și omoare mama – dar voi v-ați omorît mama în viața adevărată? Nu. Dar poate că ați omorît pe cineva. Dacă este așa, e bine, căci veți fi capabili să construiți rolul pe baza unei experiențe, dar dacă nu ați omorît pe nimeni, nu trebuie să căutați sentimentele și să vă întrebați care este starea de spirit a unui om care și-a omorît mama. E imposibil, căci nu aveți experiența unui astfel de act. Dar poate că ați omorît o dată un animal. Poate că experiența a fost puternică. Cum ați văzut animalul? Cum vi se comportau mîinile? Erați concentrați sau nu? Ați făcut-o de bună voie sau după o luptă interioară? De exemplu, nu ar fi trebuit s-o faceți, dar asta vă amuza. În cele din

urmă, în piesa în care trebuie să vă omorîţi mama, puteţi s-o faceţi regăsind impulsurile pe care le-aţi avut cînd aţi omorît o pisică... jocul nu va fi grandios şi tragic, dar veţi expune numai o mică observaţie... a regăsi senzaţia de a fi omorît o pisică cînd va trebui să vă omorîţi mama...

Dar dacă aveţi de interpretat o scenă în cursul căreia va trebui să omorîţi un animal, amintirea concretă a ceea ce s-a întîmplat cînd aţi omorît cu adevărat un animal nu este suficientă – va trebui să regăsiţi o realitate care vă este mai dificilă. Nu vă este greu să arătaţi cît aţi fost de crud – adică dramatic. Pentru voi, aceasta nu are nimic dintr-un sacrificiu. Găsiţi ceva mai intim. De exemplu, credeţi într-adevăr că faptul de a omorî un animal în această scenă vă va face să frisonaţi, să atingeţi o culme (climax)? Poate că veţi răspunde da, dacă vreţi să răspundeţi da, căutaţi în amintirile voastre acele momente de mare tensiune fizică care sînt prea preţioase pentru a fi împărtăşite cu ceilalţi. Pe baza acestei amintiri va trebui să elaboraţi scena uciderii animalului în piesă, pe baza acestei amintiri concrete, atît de intime încît ea nu spune aproape nimic celorlalţi. Nu vă va fi uşor! Dar dacă o faceţi cu adevărat, dacă reveniţi la această amintire, vă va fi imposibil să vă încordaţi şi să fiţi dramatic. Şocul sincerităţii va fi prea puternic. Veţi fi *dezarmat* şi *destins* în faţa sarcinii care este prea mare, în faţa unei sarcini care aproape vă zdrobeşte. Dacă o veţi face, va fi un mare moment. Iată ceea ce înţeleg cînd spun că prin recursul la detalii concrete putem atinge ceva care este nepersonal. Cînd veţi realiza aceasta, veţi fi pur, veţi fi curăţat, veţi fi fără păcat. Dacă amintirea evocată este aceea a unui păcat, veţi fi dezlegaţi. Este un soi de reînviere.

Apoi, aş vrea să vă sfătuiesc să nu căutaţi spontaneitatea în cursul unui spectacol fără o partitură. În timpul exerciţiilor este altceva. În timpul spectacolului, în principiu, spontaneitatea nu este adevărată decît în afara partiturii. Nu veţi produce decît o imitaţie a spontaneităţii, căci spontaneitatea voastră va fi distrusă de haos. În timpul exerciţiilor, partitura este constituită prin detalii fixate şi v-aş sfătui (în afara unor improvizaţii specifice propuse de regizorul sau de profesorul vostru) să nu improvizaţi decît pornind de la canavaua de detalii. Altfel spus, trebuie să cunoaşteţi detaliile unui exerciţiu. Astăzi vreau să am detaliul cutare sau cutare. Voi crea aceste detalii şi am să vă cer să le găsiţi diferite variaţiuni sau justificări. Aceasta vă va da o improvizaţie autentică – altfel, veţi construi fără nici o temelie. Cînd jucaţi un rol, partitura nu mai e făcută din detalii, ci din impulsuri... din semne, dacă vreţi.

Nu vreau să vă explic acuma ce este un semn. În ultimă instanţă, este o reacţie umană, purificată de toate fragmentele, de toate detaliile secundare care nu au importanţă. Semnul este impulsul clar, pur. Acţiunile actorilor sînt semne

pentru noi. Dacă vreţi o definiţie clară, revin la ceea ce am spus deja: cînd nu percep, înseamnă că nu există semne. Am spus cînd „nu percep“ şi nu „nu înţeleg“, pentru că a înţelege este o funcţie a creierului. Adesea, în timpul unei piese putem vedea lucruri pe care nu le înţelegem, dar pe care le percepem şi le simţim. Altfel spus, ştiu ceea ce simt. Nu pot să-l definesc dar ştiu ce este. Aceasta nu are nimic de a face cu intelectul; aceasta afectează alte asociaţii, alte părţi ale corpului. Dar dacă percep, aceasta înseamnă că a existat un semn. Proba unui adevărat impuls este pînă la urmă dacă cred sau nu.

Dacă vreţi să creaţi o adevărată capodoperă, aş vrea de asemenea să vă sfătuiesc să evitaţi întotdeauna clişeele. Nu adoptaţi calea cea mai facilă a asociaţiilor. Cînd spuneţi „Ce zi frumoasă!“, nu trebuie să spuneţi întotdeauna „Ce zi frumoasă!“ cu o intonaţie de fericire. Cînd spuneţi: „Astăzi sînt puţin trist“, nu trebuie întotdeauna s-o spuneţi cu o intonaţie tristă. Este un clişeu, un loc comun. Omul este mult mai complicat. În general, credem puţin din ce spunem. Cînd o femeie spune: „Astăzi sînt tristă“, la ce se gîndeşte ea cu adevărat? Poate că vrea să spună „Du-te de aici“ sau poate „Sînt singură“? Trebuie să fiţi conştienţi de acţiunea de dincolo de cuvinte. Aproape întotdeauna, semnificaţia profundă a reacţiei noastre este ascunsă. Trebuie să descoperiţi reacţia autentică exprimată prin cuvinte şi nu doar să ilustraţi nişte cuvinte.

Cînd un om spune o rugăciune, el are reacţii diferite, impulsuri diferite şi motive diferite. Poate că cere un ajutor sau mulţumeşte. Poate că vrea să uite ceva neplăcut. Cuvintele sînt pretexte. Cuvintele nu trebuiesc ilustrate. Acelaşi lucru e adevărat pentru acţiuni. De exemplu, ştiţi că într-o anumită scenă dintr-o piesă realistă (dau în mod conştient acest exemplu cu o piesă realistă, căci tot ceea ce am spus poate fi de asemenea adaptat repertoriului realist) există momente cînd se presupune că vă plictisiţi. Orice lucru trebuie să vă plictisească. Ce face un actor prost într-un astfel de caz? El ilustrează acţiunea: gesturile şi mişcările sale imită imaginea unui om ce se plictiseşte. Dar a fi cu adevărat plictisit, aceasta înseamnă a căuta ceva care să te intereseze. Un om în această situaţie este foarte activ. El poate să înceapă să citească o carte, dar această carte nu-i reţine atenţia. Apoi, doreşte să mănînce ceva. Dar astăzi totul i se pare fără gust. Apoi, are chef să meargă să vadă ceva în grădină, dar astăzi grădina nu are nimic atrăgător, aerul este murdar, atmosfera deprimantă. Atunci el încearcă să doarmă. Aceasta de asemenea este concret. Dar astăzi nu-i vine somnul. Cu alte cuvinte, el este mereu activ. Nu are timp să joace un om care este plictisit. Face mai mult decît în alte situaţii. Este un exemplu dat de Stanislavki. Cînd un om face ceva concret, cînd de exemplu face ceva pentru alţii, cînd lucrează şi-şi îndeplineşte datoriile, în

spatele acestor acţiuni există reacţii personale care nu corespund cu ce face, cu ideea exterioară a acţiunilor sale.

Un alt exemplu: un actor trebuie să scrie un exercițiu. Dar în realitate, scriind, fiecare dintre noi realizează un proiect diferit. Unul vrea să termine pentru a avea timp să facă altceva pe care-l consideră mai important. Altuia nu-i place s-o facă; nu-i place creionul, sau hîrtia; totul este prost. Un altul vrea să fie un bun elev. El vrea să arate cît de bine poate să realizeze acest exercițiu: „Ceilalți copii au creioanele prost ascuțite, dar mina mea este bine ascuțită. Ceilalți au hîrtii mototolite, murdare, dar foaia mea este curată. Ceilalți scriu fără să se gîndească cu adevărat, în vreme ce eu mă concentrez".

Altfel spus, evitați de a ilustra cuvintele şi remarcile autorului. *Dacă vreți să creați capodopera adevărată, trebuie să evitați întotdeauna minciunile frumoase*; adevărurile de pe foile de calendar cu file detaşabile, unde găsiți proverbe care spun ceva de genul „Cel care e bun cu alții va fi fericit". Spectatorul este poate mulțumit. Dar noi nu sîntem aici pentru a face plăcere sau a flata spectatorul. Noi sîntem aici pentru a spune adevărul.

Să luăm de exemplu Madona. Vorbeam cu o participantă, o fată din Finlanda şi ea mi-a dat un exemplu care ilustrează acest punct de vedere. Mi-a spus că în general în interpretările rolului Madonei, fie într-o piesă religioasă sau nu, cînd este vorba de Fecioara Maria sau pur şi simplu de maternitate, această maternitate binecuvîntată era întotdeauna reprezentată printr-o mamă ce-şi leagănă copilul cu tandrețe. „Dar – spune ea – eu sînt mamă şi ştiu că maternitatea este în acelaşi timp imaginea Madonei şi a unei vaci. Acesta este adevărul." Nu este o metaforă. Mama îşi alăptează copilul... În acelaşi timp există în maternitate lucruri care sînt sacre cu adevărat. Evitați minciunile frumoase. *Încercați întotdeauna să scoateți la iveală partea necunoscută a lucrurilor.* Spectatorul protestează, dar pe urmă el va uita ceea ce ați făcut. După cîțiva ani, acelaşi spectator va spune: „Este cel ce a fost adevărat. Este un mare actor."

Căutați întotdeauna adevărul real şi nu concepția populară a adevărului. Utilizați propriile voastre experiențe, intime şi specifice. Aceasta presupune că veți da adesea impresia că sînteți lipsiți de tact. Tindeți întotdeauna către autenticitate.

La începutul acestui seminar, am dat un exemplu despre interpretarea morții. Nu puteți judeca moartea ca pe o moarte, pentru că nu cunoaşteți moartea. Puteți doar să jucați experiența voastră cea mai intimă. De exemplu, experiența voastră despre dragoste, sau teama voastră cînd vă găsiți în fața morții sau a suferinței. Sau, reacția voastră fiziologică față de cineva care este mort, sau un soi de

comparaţie între voi şi moarte. Este un proces analitic. Ce l-a făcut să moară? Acum sînt flasc, fără mişcare, dar trăiesc. De ce? Din cauza gîndirii? Pe scurt, faceţi întotdeauna ceea ce este legat în modul cel mai intim de propria voastră experienţă.

Am spus aici de mai multe ori că actorul trebuie să se dezbare de toate artificiile, că trebuie să elibereze ceea ce are în el mai personal şi s-o facă în mod autentic. Pentru spectator aceasta apare ca un fel de exces. Nu vă forţaţi. Acţionaţi numai cu întreaga voastră fiinţă. În momentul cel mai important al rolului vostru, dezvăluiţi experienţa voastră cea mai personală şi mai bine păzită. În alte momente, regăsiţi numai impulsuri, semne, dar justificaţi-le. Este suficient. Nu aveţi nevoie să veniţi cu toate acestea de la început. Procedaţi încet-încet, dar fără nimic fals, fără acţiuni de imitaţie, întotdeauna cu întreaga voastră personalitate, cu întregul vostru trup. Ca rezultat, o să vă daţi seama într-o zi că trupul vostru a început să reacţioneze în întregime. Nu mai opune rezistenţă. Impulsurile voastre sînt libere.

În final, ceva care este foarte important, ceva care reprezintă în realitate sîmburele muncii noastre: moralitatea. Înţelegeţi că nu vorbesc despre moralitate în sensul său uzual, cotidian. De exemplu, dacă aţi omorît pe cineva, este problema voastră etică. Nu este treaba mea, şi nici cea a colaboratorului vostru, a regizorului. Pentru mine, moralitatea înseamnă a dezvălui, cînd lucraţi, întregul vostru adevăr. Este greu, dar posibil. Doar asta crează ce este măreţ în artă. Bineînţeles, este mult mai uşor de vorbit despre experienţa de a fi ucis pe cineva. Intervine aici un patos. Dar există multe alte probleme personale care nu ajung la marele patos al crimei, şi a avea curajul de a le dezvălui înseamnă a crea grandoarea în artă.

Am repetat aici de mai multe ori, pentru că mi se pare esenţial, că trebuie să fiţi stricţi în munca voastră şi că trebuie să fiţi bine organizaţi. Trebuie să fiţi complet epuizaţi pentru a putea distruge rezistenţa intelectului şi a începe a acţiona veridic. Totuşi, nu vreau să spun că trebuie să fiţi masochişti. Cînd este necesar, cînd regizorul vostru vă fixează o sarcină, cînd repetiţia progresează – în acele momente trebuie să fiţi insensibili la timp şi la oboseală. Regulile muncii sînt aspre. Aici nu sînt admise mimozele, de neatins căci prea fragile. Dar nu căutaţi întotdeauna asociaţii triste, de suferinţă sau de cruzime. Căutaţi ceea ce e strălucit şi luminos. Adesea, putem să ne deschidem prin amintirea senzuală a unor zile frumoase, prin amintirea unui paradis pierdut, prin amintirea unor momente, scurte în ele însele, cînd am fost cu adevărat deschişi, cînd aveam încredere, cînd eram fericiţi. E adesea mai greu decît de a pătrunde în spaţii sumbre, pentru că este o comoară pe care nu vrem s-o pierdem. Dar adesea, aceasta ne permite să regăsim încrederea în munca sa, să obţinem o destindere care nu e tehnică pentru că e fondată pe o impulsie justă.

Cînd vorbesc, de exemplu, despre necesitatea tăcerii cînd lucrăm, mă refer la ceva care este dificil din punct de vedere practic, dar care este absolut necesar. Fără tăcere exteioară, este imposibil să ajungem la liniştea interioară, liniştea intelectului. Cînd vreţi să vă dezvăluiţi comoara, sursele voastre, trebuie să lucraţi în tăcere. Evitaţi orice element de viaţă particulară, de contact particular, şuşotelile, trăncănelile etc. Puteţi să vă bucuraţi de munca voastră, nu într-un fel particular, ci în cadrul regulilor sale. Altfel, nu veţi obţine rezultate fructuoase.

După aceasta, aş vrea să vă spun că nu o să atingeţi niciodată culmile dacă vă veţi orienta după public. Nu vorbesc de contactul direct, ci de un soi de robie, de dorinţa de a fi aclamat, de a obţine aplauze şi vorbe de stimă. Dacă lucraţi astfel, este imposibil să creaţi ceva mare. Actorii veritabili nu au o viaţă uşoară şi nu sînt, pentru început, aclamaţi şi purtaţi în triumf. La început şi pentru mult timp, lupta e aspră. Artistul spune adevărul. Acest adevăr este aproape întotdeauna diferit de concepţia populară a adevărului. Este mult mai uşor pentru spectator de a găsi într-o piesă ceea ce ştie deja. Dar apoi, pas cu pas, acelaşi public începe să înţeleagă că sînt aceiaşi artişti, şi doar aceşti artişti, cei pe care nu-i poate uita.

În Polonia, înainte de război, trăia un actor renumit care a găsit un cuvînt excelent pentru această orientare sclavagistă. Plantele se întorc după soare. În acest context, vorbim de tropism. Şi acest actor, Osterwa, vorbea de „publico-tropism", duşmanul cel mai teribil al actorului.

ÎNTÎLNIRE AMERICANĂ

Această convorbire este un extras dintr-un interviu mai amplu realizat pe 1 decembrie 1967 la New York. Jerzy Grotowski şi colaboratorul său Ryszard Cieslak, tocmai terminaseră un curs de patru săptămîni pentru un grup de studenţi de la New York University's School of the Arts. La interviu asistau Theodore Hoffman, Richard Schechner, Jacques Chwat şi Mary Tierney. Jacques Chwat i-a servit lui Jerzy Grotowski ca traducător în timpul cursului ca şi al interviului. Textul întreg al interviului a fost publicat în *The Drama Review, TDR* ***(volumul 13, nr. 1, Fall, 1968).***

SCHECHNER: *Vorbiţi adesea despre „etica artistică", despre ceea ce înseamnă a trăi o viaţă de artist.*

GROTOWSKI: În timpul cursului nu am utilizat cuvîntul „etică", şi totuşi, în centrul a ceea ce am spus se află o atitudine etică. De ce nu am întrebuinţat

cuvîntul „etică“? În general persoanele care vorbesc despre etică doresc să impună celorlalte persoane un anume soi de ipocrizie, un sistem de gesturi şi de comportamente. Isus Christos a sugerat datorii etice, dar în ciuda faptului că a avut la dispoziţia lui minuni, nu a reuşit să amelioreze umanitatea.

Ar trebui doar să ne întrebăm care sînt acţiunile ce se înscriu în sensul creativităţii artistice. De exemplu, dacă în cursul creaţiei ascundem lucruri care joacă un rol în viaţa noastră personală, puteţi fi siguri că creativitatea noastră va eşua. Prezentăm o imagine ireală de noi înşine: nu ne dezvăluim noi înşine şi încropim un soi de flirt intelectual sau filozofic – utilizăm trucuri şi creativitatea devine imposibilă.

Nu putem să disimulăm lucruri personale esenţiale – chiar dacă sînt păcate. Dimpotrivă, dacă aceste păcate sînt înrădăcinate foarte adînc – poate nu chiar păcate, ci tentaţii – trebuie să deschidem poarta ciclului de asociaţii. Cu toate acestea, procesul de creaţie nu consistă numai în a ne dezvălui noi înşine, ci şi în a „articula“ ceea ce este dezvăluit. Cu toate că dezvăluim aceste tentaţii, putem să le transcendem, să le stăpînim mulţumită actului conştient de a le articula.

Acesta este cu adevărat fondul problemei etice: a nu disimula ceea ce este fundamental, puţin contează dacă acest material este moral sau imoral; în artă, prima noastră obligaţie este de a ne dărui prin prezenţa noastră cea mai personală.

Un alt lucru care face parte din etica creaţiei este de a înfrunta riscurile. Pentru a crea, trebuie de fiecare dată să înfruntăm toate riscurile unui eşec. Aceasta înseamnă pentru noi că nu putem adopta un vechi drum bine cunoscut. Cînd mergem pe un drum pentru prima oară pătrundem în necunoscut, adevărat proces de cercetare, de confruntare ce evocă o „iradiere“ specială.

Dacă revenim pentru a doua oară în acelaşi domeniu, dacă luăm vechiul drum, nu mai avem ca referinţă necunoscutul; ne rămîn doar trucurile – stereotipuri care pot fi filozofice, morale sau tehnice. Vedeţi, nu este vorba de o chestiune de etică. Nu vorbesc de „marile valori“. Puteţi numi toate acestea etică, dar eu, personal, prefer să le consider ca o parte din tehnică, pentru că astfel nu putem să le colorăm de dulcegării sau de ipocrizie.

Cel de al treilea lucru pe care l-am putea considera „etic“ este problema procesului şi a rezultatului. Cînd lucrez – fie pentru a da un curs, fie pentru a face regia unui spectacol – ceea ce spun nu este niciodată un adevăr „obiectiv“. Ceea ce spun sînt stimulări care îi acordă actorului o şansă de a fi creativ. Nu trebuie să vă gîndiţi la rezultat. Dar în acelaşi timp, în ultimă instanţă, nu trebuie să ignoraţi rezultatul, căci din punct de vedere obiectiv, în artă, factorul decisiv este rezultatul. În acest sens arta este imorală. Are dreptate acela ce are un rezultat. Asta este. Dar

pentru a obține un rezultat, – și aici este paradoxul – nu trebuie să-l căutăm. Dacă îl căutați, veți bloca procesul natural al creației. Cînd căutăm,lucrează doar creierul: spiritul impune soluții pe care le cunoaște deja și atunci începeți să jonglați cu lucruri cunoscute. De aceea trebuie să căutăm fără să ne fixăm atenția pe rezultat. Ce căutăm? Care sînt, de exemplu, asociațiile mele, amintirile-cheie – pe care le recunosc nu prin gîndire ci prin impulsurile corpului. Nu trebuie să ne gîndim la rezultat și rezultatul va veni; va fi un moment cînd lupta pentru rezultat va fi complet conștientă și inevitabilă, angajînd ansamblul mașinăriei noastre mintale. Singura problemă este, cînd.

Atunci cînd materialul nostru viu de creație este prezent în mod concret. Atunci, putem utiliza intelectul pentru a structura asociațiile și studia relațiile cu publicul. Lucruri care erau interzise înainte devin acuma inevitabile. Bineînțeles că intervin variații individuale. Este posibil ca cineva să înceapă să joace cu intelectul și apoi să renunțe. Dacă acesta este drumul vostru, nu vă gîndiți încă la rezultat, ci la procesul de recunoaștere a materialului trăit.

O altă problemă, zisă „etică". Dacă formulăm ceea ce voi enunța, putem crede că e vorba de ceva foarte etic; dar am găsit la baza sa o problemă complet obiectivă și tehnică. Principiul este că pentru a realiza, actorul nu trebuie să lucreze pentru el însuși. El trebuie să se dăruiască.

Dar o problemă se pune. Actorul are două posibilități. Fie – primo, el joacă pentru public, ceea ce este perfect natural, dacă ne gîndim la funcția teatrului, aceasta produce un soi de flirt care semnifică că el joacă pentru el însuși, pentru satisfacția de a fi acceptat, iubit, afirmat – și de aici rezultă un narcisism; sau – secundo, el lucrează direct pentru el însuși. Aceasta înseamnă că el își observă emoțiile, că-și caută bogăția stărilor psihice – și acesta este drumul cel mai scurt spre ipocrizie și isterie. De ce ipocrizie? Pentru că orice stare psihică observată nu mai este vie, pentru că emoția observată nu mai este emoție. Se produce întotdeauna o tensiune care pompează în sine însuși marile emoții. Dar emoțiile nu depind de bunul nostru plac. Începem prin a imita emoțiile în interiorul nostru. Pe urmă, actorul caută ceva concret în el însuși și soluția cea mai facilă este isteria. El se disimulează în spatele reacțiilor isterice: improvizații informe, cu gesturi sălbatice și strigăte. Aceasta de asemenea este un narcisism. Dar dacă nu jucăm nici pentru public, nici pentru noi înșine, ce ne mai rămîne?

Răspunsul este dificil de dat. Începem prin a găsi scene care acordă actorului o șansă de a descoperi ceea ce îl leagă de ceilalți. El sesizează prin corp elementele de contact. El caută în mod concret amintirile și asociațiile care au condiționat de manieră decisivă forma de contact. El trebuie să se dăruiască complet în această

căutare. În acest sens, e vorba de o dragoste adevărată. Dar asta nu răspunde la întrebarea „dragoste pentru cine?“ Nu pentru Dumnezeu care nu mai joacă nici un rol pentru mulți dintre oamenii din generația noastră. Și nici pentru natură, nici pentru pantheism: acestea sînt niște mistere nebuloase. Omul are întotdeauna nevoie de o altă ființă omenească care să poată să-l accepte și să-l înțeleagă. E ca și cum am iubi pe cineva care ne înțelege perfect dar pe care – poate – nu l-am întîlnit niciodată.

Cineva pe care îl căutați. Nu există un răspuns unic, simplu. Un lucru est clar: actorul trebuie să se dăruiască și să nu joace pentru el sau pentru spectator. Căutarea trebuie dirijată din interior *spre* exterior, dar nu *pentru* exterior.

Cînd actorul începe să lucreze prin recursul la contact, cînd începe să trăiască în relație cu cineva – nu cu partenerul său de scenă, ci cu partenerul propriei sale biografii – cînd începe să sesizeze impulsurile prin studiul corpului său, interdependența dintre acest contact și acest proces de comunicare, se produce întotdeauna o renaștere în actor. Apoi, cînd el începe să utilizeze ceilalți actori ca pe niște ecrane pentru acest partener de viață, el începe să proiecteze viziuni despre personajele piesei. Și aceasta este cea de a doua renaștere a sa.

În fine, actorul descoperă ceea ce numesc *„partenerul sigur“* această ființă umană față de care se raportează și acționează împreună cu ceilalți și căreia i se dăruiește în toată intimitatea experienței sale trăite. Această ființă umană – acest „partener sigur“– nu poate fi definit. Dar în momentul cînd actorul descoperă *„partenerul său sigur“*, se produce cea de a treia renaștere, cea mai puternică, o schimbare vizibilă intervine în atitudinea actorului. În timpul acestei ultimi renașteri, actorul găsește soluții la problemele cele mai dificile: cum să creezi cînd ești controlat de alții, cum să creezi fără siguranța creației, cum să parvii la o siguranță ce este inevitabilă dacă vrei să te descoperi *pe tine însuți* („descoperi“ în cele două sensuri ale cuvîntului: a se despuia și a renaște), în ciuda faptului că teatrul este o creație *colectivă* unde sîntem controlați de numeroase persoane și unde ni se impune să lucrăm ore și ore.

Pentru actor nu este necesar să definim *„partenerul sigur“*, este suficient să-i spunem că „trebuie să se dăruiască în întregime“ și mulți actori pricep. Fiecare actor își are propria sa șansă de a descoperi aceasta, dar această șansă este complet diferită pentru fiecare. Această a treia renaștere nu se produce nici pentru „plăcerile solitare“, nici pentru a fi acceptat de public. Faptul este mult mai paradoxal. Ea oferă actorului cel mai larg evantai de posibilități. Putem crede că e vorba de un lucru etic, dar în realitate el este tehnic – în ciuda faptului că rămîne de asemenea misterios.

SCHECHNER: *Două întrebări ce sînt legate. De mai multe ori, ați spus studenților – în special în timpul exercițiilor plastice (asupra cărora voi reveni) – să se „depășească", „să fie curajoși", „să meargă mai departe". Și ați mai spus de asemenea că trebuie să ne resemnăm să „nu facem". Prima întrebare: Care este raportul între a se depăși și a se resemna? A doua întrebare – și le pun împreună pentru că simt că sînt legate, deci vreau să știu de ce: De mai multe ori cînd lucram scene de Shakespeare ați spus „Nu jucați textul, nu sînteți Julieta, nu voi ați scris textul". Ce înțelegeți prin aceasta?*

GROTOWSKI: Întrebările Dumneavoastră sînt fără îndoială legate, impulsurile Dumneavoastră sînt foarte precise. Dar îmi este dificil să explic. Știu care este raportul, dar îmi vine greu să-l explic în termeni logici. O accept. Dincolo de un anume punct, logica tradițională nu mai funcționează. A fost o perioadă în cariera mea cînd voiam să găsesc o explicație logică pentru fiecare lucru. Enunțam formule care erau abstracte pentru ca ele să poată îngloba două procese divergente. Dar aceste formule abstracte nu erau reale; făceam fraze frumoase care dădeau impresia că totul era logic. Era o înșelătorie, și m-am hotărît să n-o mai fac niciodată. Cînd nu știu de ce, nu încerc să enunț formule. Dar adesea este o problemă de sisteme logice diferite. În viață, dispunem de logica formală și de logica paradoxală. Sistemul logicii paradoxale este insolit în civilizația noastră, dar el este frecvent utilizat în gîndirea orientală sau medievală. Îmi este dificil să explic raportul la care faceți aluzie în întrebările Dumneavoastră, dar cred că pot explica consecințele unui astfel de raport.

Cînd spun „depășiți-vă voi înșivă", cer „imposibilul". Cîteodată sîntem obligați să nu ne oprim în ciuda oboselii și să facem lucruri pe care știm foarte bine că nu putem să le facem. Aceasta presupune că sîntem de asemenea obligați să fim curajoși. La ce conduce aceasta? Există anumite limite de oboseală care odată depășite distrug controlul spiritului, un control care ne blochează. Cînd avem curajul de a face lucruri care sînt „imposibile", descoperim că corpul nostru nu ne mai blochează. Cînd facem „imposibilul", diviziunea din interiorul nostru între concepție și resursele corpului dispare. Această atitudine, această determinare este un antrenament pentru a trece dincolo de limitele noastre. Natura noastră nu are limită, nu există decît limitele *confortului* nostru. Limitele pe care ni le impunem noi înșine sînt limitele care blochează procesul creator, căci creativitatea nu este niciodată confortabilă. Dacă în timpul *exercițiilor plastice* începem să lucrăm într-adevăr cu asociații, transformînd mișcările corpului într-un ciclu de impulsuri personale – în acel moment trebuie să accentuăm determinarea noastră și să nu căutăm facilitatea. Putem să o „îndeplinim" în sensul rău, calculînd o mișcare, o privire, niște gînduri. Este pur și simplu un „pompaj".

Ce va debloca posibilităţile naturale şi integrale? Faptul de a acţiona - adică de a reacţiona – nu pentru a controla procesul, ci pentru a se referi la experienţele personale şi a fi condus. Procesul trebuie să ne capteze. În aceste momente, trebuie să fim pasivi în interior, dar activi în exterior. Sfatul ce invită actorul de a se resemna „a nu face" este o stimulare. Dar dacă actorul spune „Acum voi încerca să găsesc experienţele şi asociaţiile mele intime, trebuie să găsesc *partenerul meu sigur*", el va fi foarte activ, dar va fi întocmai ca cineva care mărturiseşte că a scris deja totul în fraze frumoase. A mărturisit dar aceasta nu înseamnă nimic. Dar dacă se resemnează „să nu facă" acest act, pasivitatea internă îi oferă actorului şansa de a fi implicat. Dacă începem să dirijăm lucrul prea devreme, procesul este blocat.

SCHECHNER: *Deci pentru aceasta aţi spus „Nu jucaţi textul". Nu era încă timpul.*

GROTOWSKI: Dacă actorul vrea să joace textul, el face ceea ce este cel mai uşor. Textul a fost scris, îl spune cu sentiment şi se eliberează de obligaţia de a face ceva el însuşi. Dar dacă, aşa cum am făcut în ultimele zile ale cursului, el lucrează pe o partitură tăcută – spunînd textul numai în gînd – el demască lipsa lui de acţiune şi de reacţie personală. Actorul este atunci obligat să se refere la el însuşi în propriul său context şi să descopere linia sa proprie de impulsuri. Este de asemenea posibil să „recite" textul ca un citat. Actorul se gîndeşte că este pe cale de a cita, dar el ajunge pînă la o „fiinţă ascunsă" a Verbului, esenţială pentru el, pentru propria-i viaţă. În scena uciderii Desdemonei pe care am lucrat-o în curs, textul avea o valoare de joc erotică. Cuvintele au devenit cele ale actriţei – nu-i nimic că nu le-a scris ea însăşi. Problema este mereu aceeaşi: a înceta de a trişa, a găsi impulsurile autentice. A *realiza o întîlnire* între text şi actor.

HOFFMAN: *Cînd studenţii executau un exerciţiu personal, cereaţi o linişte absolută. Era dificil de obţinut, pentru că aceasta nu e propriu tradiţiei noastre care face din noi „colaboratori simpatici" ce răspund cu „dragoste" colegilor noştri. Cîteva cuvinte în legătură cu aceasta.*

GROTOWSKI: Am observat în această ţară o anumită prietenie exterioară care face parte din masca voastră de toate zilele. Oamenii sînt foarte „amicali", dar le este teribil de greu să stabilească un contact adevărat; din punct de vedere fundamental, ei sînt foarte solitari. Dacă fraternizăm prea uşor, fără etichetă nici ceremonie, contactul natural este imposibil. Dacă sînteţi sinceri faţă de alţii, aceasta vă va îndepărta o parte din masca voastră cotidiană.

Mi se pare că aici oamenii se comportă ca nişte instrumente sau obiecte. De exemplu – şi aceasta mi s-a întîmplat adesea – sînt invitat de persoane care nu

sînt prieteni de ai mei. După cîteva pahare încep să se confeseze în mod isteric şi mă pun în situaţie de judecător. Mi se impune un rol, ca şi cum aş fi un scaun şi ei s-ar aşeza pe el. Sînt în acelaşi timp judecător şi consumator care intră într-un magazin; la început, magazinul nu exista pentru el – el era acela care exista pentru magazin.

În fiecare ţară descoperim caractere de comportare ce trebuiesc distruse pentru a crea. Creativitatea nu înseamnă să utilizezi măştile noastre de toate zilele, ci mult mai mult, să înfrunţi situaţiile excepţionale cînd măştile noastre cotidiene nu mai servesc la nimic. Luaţi de pildă actorul. El lucrează în faţa altora, trebuie să se confeseze, prin prezenţa sa materială, prin experienţele sale intime, aşa cum este el. Trebuie s-o facă în mod conştient, fără haos, pentru că o confesiune nearticulată nu este o confesiune. Ceea ce îl blochează sînt colegii săi actori şi regizorul său. Dacă trage cu urechea la reacţiile celorlalţi, el se va închide în el însuşi. Se întreabă dacă confesiunea lui este amuzantă.Se gîndeşte că pe ascuns poate deveni obiect de discuţie, şi de aceea nu se poate dezvălui pe sine. Fiecare actor care discută în cerc intim asociaţiile altui actor ştie că atunci cînd îi va veni rîndul să expună motivele sale personale, va fi la rîndul său obiectul glumelor altcuiva. Aceasta trebuie să impună actorilor şi regizorului obligaţia rigidă de a fi discreţi. Nu e vorba de o problemă etică, ci de o obligaţie profesională - ca aceea care este impusă medicilor sau avocaţilor.

Teatrul este altceva. Actorul este tentat întotdeauna de „publico-tropism“. Aceasta blochează procesele adevărate şi eşuează în „flirt“, cum am spus deja. De exemplu, un actor face ceva ce ar putea fi considerat ca amuzant în sens pozitiv; colegii săi rîd. El începe atunci să „pompeze“ pentru a-i face să rîdă şi mai tare. Şi ceea ce era la început o reacţie naturală devine la sfîrşit artificială.

Există de asemenea problema creativităţii pasive. Este dificil de formulat, dar actorul trebuie să înceapă prin a nu face nimic. Linişte. Linişte totală. Ca şi gîndurile sale. Liniştea exterioară lucrează ca un stimulant. Dacă există o linişte absolută şi, dacă timp de cîteva momente, actorul nu face absolut nimic, liniştea interioară se instalează şi permite întregii *fiinţe* să revină către sursele sale.

SCHECHNER: *Aş vrea acum să abordez un domeniu apropiat. O bună parte din lucrul în timpul exerciţiilor şi, după cum am înţeles, în trupa Dumneavoastră de asemenea, este consacrată exerciţiilor plastice. Nu vreau să traduc acest termen, căci el nu este în mod exact ceea ce noi înţelegem prin „mişcare corporală". Exerciţiile Dumneavoastră sînt „psiho-fizice": se stabileşte o unitate absolută între psihic şi fizic, asociaţiile corpului sînt de asemenea şi asociaţii de sentimente. Cum aţi dezvoltat aceste exerciţii şi care este rolul lor în antrenament şi în punerea în scenă?*

GROTOWSKI: Toate exercițiile de mișcare aveau în primul rînd o funcție complet diferită. Dezvoltarea lor este rezultatul unor experiențe numeroase. De exemplu, am început prin a face exerciții de yoga dirijate spre o concentrare absolută. Ne-am întrebat dacă e oare aevărat că yoga poate să-i dea actorului puterea de concentrare? Am remarcat că în ciuda tuturor speranțelor noastre, s-a produs contrariul. Se obținea o anume concentrare, dar ea era introvertită. Această concentrare distruge orice expresie; este ca un somn interior, un echilibru inexpresiv: un repaus total care interzicea orice acțiune. Faptul ar fi trebuit să fie evident, pentru că scopul exercițiilor de yoga este de a opri trei procese: gîndirea, respirația și ejaculația. Aceasta înseamnă că toate procesele vitale sînt blocate și că ajungem la o plenitudine și împlinire într-o moarte conștientă, în autonomia proprie fondului nostru spiritual. Nu contest faptul, dar el nu produce nici o revelație de sine.

Dar am observat de asemenea că anumite poziții de yoga favorizează reacțiile naturale ale coloanei vertebrale; ele permit o siguranță corporală, adaptarea naturală la spațiu. De ce să le eliminăm atunci? Era suficient să le schimbăm sensul. Am început să căutăm, am încercat să găsim în aceste exerciții diferite tipuri de contact. Cum am putut să transformăm elementele fizice în elemente de contact uman? Jucînd cu un partener. Un dialog viu cu corpul, cu partenerul pe care l-am evocat în imaginația noastră, sau poate un dialog între părțile corpului, cînd mîna vorbește piciorului, fără să traducem acest dialog în cuvinte sau în gîndire. Aceste poziții puțin paradoxale ne duc dincolo de limitele naturalismului.

Am început de asemenea să lucrăm cu sistemul Delsarte. Eram foarte interesat de teza lui Delsarte, după care în contactul uman există reacții introvertite și extrovertite. În același timp mi se părea că metoda lui era foarte stereotipă; era într-adevăr foarte amuzantă ca antrenament al actorului, dar ea dispune de altceva înăuntru și l-am studiat. Am început să căutăm în programul lui Delsarte elementele noi pentru a realiza scopul programului nostru. Apoi, personalitatea actorului care lucrează ca monitor devine instrumentală. Exercițiile fizice au fost continuu dezvoltate de către actori. Eu puneam doar întrebările, actorii căutau. O întrebare era urmată de alta. Anumite exerciții au fost elaborate de o actriță care a întîmpinat mari dificultăți. De aceea am făcut-o monitoare. Era ambițioasă și acum ea stăpînește aceste exerciții - dar am căutat împreună.

Mai tîrziu, am constatat că dacă considerăm aceste exerciții doar ca pur fizice, aceasta dezvoltă ipocrizia gesturilor frumoase. Deci, ne-am oprit și am început să căutăm justificările personale în micile detalii. Jucînd cu colegii, menținînd gustul surprizei, al neașteptatului - am căutat justificări adevărate care sînt neașteptate. În acest moment, exercițiile au prins viață.

Cu aceste exerciţii am căutat să obţinem conjuncţia între structura unui element şi asociaţiile care-l transformă după felul de a fi al fiecărui actor special. Cum se pot menţine elementele obiective depăşindu-le în acelaşi timp pentru a ajunge la o expresie pur subiectivă? Aici este contribuţia jocului, nucleul antrenamentului.

Există diferite feluri de exerciţii. Programul rămîne întotdeauna deschis. Cînd lucrăm la un spectacol, nu întrebuinţăm exerciţiile în reprezentaţie. Dacă am face-o, ar fi stereotipat. Dar pentru anumite piese, pentru anumite scene, putem fi obligaţi să facem exerciţii speciale. Cîteodată, ceva din ele persistă în programul fundamental.

Au fost perioade – mergînd pînă la opt luni – cînd nu am făcut deloc exerciţii. Remarcasem că făceam exerciţiile pentru exerciţii şi ne-am oprit. Actorii începeau să se apropie de perfecţiune, făceau „lucruri imposibile". Eram ca un tigru care-şi muşca propria sa coadă. În acel moment am stopat exerciţiile pentru opt luni. Cînd le-am reluat, ele erau diferite. Corpul a dezvoltat noi rezistenţe, persoanele erau aceleaşi, dar se schimbaseră. Şi am reînceput ceva mult mai personalizat.

EXPUNERE DE PRINCIPII

Jerzy Grotowski a scris acest text în 1965 pentru uzul intern al Teatrului Laborator, în special pentru actorii care erau supuşi unei perioade de probă înainte de a fi acceptaţi în trupă. El a vrut să-i familiarizeze cu principiile fundamentale ce inspirau munca sa.

I

Ritmul de viaţă în civilizaţiile moderne se caracterizează prin grabă, tensiune, un sentiment de culpabilitate, dorinţa de a disimula motivele personale şi de a asuma o întreagă gamă de roluri şi de măşti în viaţă (în funcţie de familie, de muncă, de prieteni sau de viaţa în comunitate etc.). Ne place să fim „ştiinţifici", termen care presupune că sîntem discursivi şi cerebrali, dat fiind că această atitudine este dictată de cursul civilizaţiei. Vrem de asemenea să plătim tribut fiinţei noastre biologice, a ceea ce am putea numi plăcerile fiziologice. În acest domeniu, nu acceptăm nici o restricţie. Deci, jucăm dublul joc al intelectului şi al instinctului, al gîndirii şi al emoţiei; încercăm să ne scindăm în mod artificial în corp şi suflet. Cînd încercăm să ne eliberăm de toate acestea, începem să strigăm şi să alergăm, să ne zbatem în convulsii. În dorinţa noastră de libertate, sfîrşim într-un haos biologic. Suferim mai ales de o lipsă de totalitate, ne dispersăm, ne risipim.

Teatrul – prin tehnica actorului, arta sa prin care organismul viu tinde spre motivații superioare - oferă ocazia a ceea ce am putea numi integrarea, smulsul măștilor, revelația ființei adevărate: totalitatea reacțiilor fizice și psihice. Această ipoteză trebuie tratată într-un mod disciplinat, cu deplina conștiință a responsabilităților pe care le implică. Aici, putem recunoaște funcția terapeutică a teatrului pentru oamenii din civilizația noastră de astăzi. Este adevărat că un actor îndeplinește acest act dar el nu poate s-o facă decît prin intermediul unei întîlniri cu spectatorul - în mod intim, vizibil, fără să se ascundă în spatele unui cameraman, unui costumier, unui arhitect de platou sau al unei machioze – într-o confruntare directă cu el, și într-o oarecare măsură „în locul său". Actul actorului - renunțînd la semi-măsuri, dezvăluindu-se, deschinzîndu-se, ieșind din el însuși, opunîndu-se la închidere - este o invitație adresată spectatorului. Acest act poate fi comparat cu un act profund înrădăcinat, cu o dragoste veritabilă între două ființe umane - aceasta nu este bineînțeles decît o comparație în măsura în care putem să ne referim printr-o asemenea analogie la „ieșirea din sine însuși". Acest act, paradoxal și extrem, noi îl numim un act total. După părerea noastră, în el constă esența vocației actoricești.

II

De ce sacrificăm atîta energie pentru arta noastră? Nu pentru a-i învăța pe alții, ci pentru a învăța cu ei ceea ce poate să ne procure existența noastră, organismul nostru, experiența noastră personală și unică; pentru a învăța să distrugem barierele care ne înconjoară și pentru a ne elibera de constrîngerile care ne rețin, de minciunile despre noi înșine pe care le uneltim în fiecare zi pentru noi și pentru alții; pentru a depăși limitele datorate ignoranței noastre și a lipsei de curaj, pe scurt pentru a umple golul care este în noi; pentru a ne împlini noi înșine. Arta nu este nici o stare de spirit (în sensul unui moment de inspirație extraordinară, imprevizibilă) nici o stare a unui om (în sensul unei profesii sau al unei funcții sociale). Arta este un proces de maturație, o evoluție, o ascensiune care ne permite să ieșim din obscuritate într-o rază de lumină.

Noi luptăm deci pentru a descoperi, pentru a experimenta adevărul despre noi înșine; pentru a smulge voalurile în spatele cărora ne ascundem în fiecare zi. Asimilăm teatrul - mai ales sub aspectul său palpabil, material - unui loc de provocare, sfidare pe care actorul o lansează împotriva lui însuși și, de asemenea, în mod indirect, împotriva celorlalți. Teatrul nu are sens decît dacă ne permite să transcendem viziunea noastră stereotipată, sentimentele noastre convenționale și

obiceiurile noastre, modurile noastre de judecată – nu pentru unica plăcere de a o face, ci pentru a putea verifica astfel ceea ce este, pentru ca după ce am renunţat la toate disimulările şi falsele aparenţe, complet despuiaţi şi fără apărare, să ne dăruim, să ne descoperim. Astfel – prin şocul, prin zdruncinarea care ne-a împins către respingerea voalurilor noastre cotidiene şi a manierelor noastre – sîntem capabili, fără să ascundem nimic, de a ne încredinţa a ceva pe care nu putem să-l numim, dar unde se află Eros-Caritas.

III

Arta nu poate fi organizată nici de legile moralei comune nici de catehism. Actorul este creator, în el singur model şi creaţie se contopesc. El nu trebuie să fie impudic, ceea ce l-ar duce la exhibiţionism. Trebuie să fie curajos, dar să nu aibă curajul de a se exhiba – aş spune, un curaj pasiv; curajul de a fi dezarmat, curajul de a se despuia pe sine-însuşi. Tot ceea ce e relativ la sfera intimă şi la actul de dezgolire a întregii sale fiinţe nu trebuie considerate rele, atîta timp cît în procesul de pregătire sau în lucrul împlinit ele apar ca un act total de sinceritate trupească. Dacă nu se revelează cu uşurinţă şi dacă nu sînt semnul unei descompuneri ci al unei mărturisiri a Operei, aceste acte devin creatoare: ele ne dezvăluie şi ne purifică *în vreme ce ne transcendem*.

Pentru aceste motive, orice aspect al muncii actoriceşti care este legat de lucruri intime trebuie să fie protejat de remarcile secundare, de indiscreţii, de nonşalanţă, de comentariile frivole şi de glume. Inspiraţia personală – atît a spiritului cît şi a trupului – nu trebuie să fie „pîngărită" de trivialitate, de partea sordidă a vieţii şi de lipsa de tact faţă de sine şi faţă de alţii; cel puţin pe locul de muncă sau în oricare alt loc care îi este asociat. Această exigenţă are aerul unei concepţii morale abstracte. Nu e adevărat. Ea implică esenţa vocaţiei actorului. Această vocaţie se realizează prin trup. Actorul nu trebuie să *ilustreze* un „act sufletesc", ci să-l *împlinească* cu propriul său organism. El se află astfel în faţa unei alternative extreme: fie se vinde, îşi dezonorează eul său „încarnat", şi face din el însuşi un obiect de prostituţie artistică; fie se dăruieşte el însuşi, sanctificîndu-şi eul său „încarnat", deci material.

IV

Un actor nu poate fi ghidat şi inspirat decît de cineva care se dăruieşte profund activităţii sale creatoare. Regizorul, în vreme ce ghidează şi inspiră actorul,

trebuie în acelaşi timp să se lase ghidat şi inspirat de el. Este o chestiune de libertate, de muncă asociată, şi aceasta nu implică o lipsă de disciplină ci respectul autonomiei celorlalţi. Respectul autonomiei actorului nu înseamnă o absenţă de lege, o lipsă de exigenţă, nici înlocuirea acţiunii prin valuri neîntrerupte de cuvinte. Dimpotrivă, respectul autonomiei înseamnă exigenţa, speranţa de a obţine maximul şi revelaţia personală. Acestea fiind înţelese, solicitudinea pentru libertatea actorului poate să se nască numai din plenitudinea ghidului şi nu din absenţa sa de plenitudine. O astfel de absenţă implică o impostură, dictatura, dresajul superficial.

V

Un act de creaţie nu are nimic de a face nici cu confortul exterior, nici cu politeţea umană convenţională. El reclamă imperios un maximum de tăcere şi un minimum de cuvinte. În acest gen de creaţie, discutăm prin propuneri, prin acţiuni şi organisme vii, nu prin explicaţii. Cînd în fine, ne aflăm în pragul a ceva dificil şi cel mai adesea de neatins, nu avem dreptul să-l ratăm prin frivolitate sau neglijenţă. În consecinţă, chiar în timpul pauzelor, după care reluăm apoi procesul creator, sîntem constrînşi să respectăm anumite reticenţe naturale în comportarea noastră şi chiar în formulările noastre personale. Aceasta se aplică la fel de bine în munca noastră cît şi în cea a partenerilor noştri. Nu trebuie să întrerupem sau să dezorganizăm munca sub pretextul că sîntem grăbiţi să ne agităm pentru a răspunde ocupaţiilor noastre personale; nu trebuie să facem comentarii sau glume în special privind lucrul. În orice caz, ideile personale despre vreme nu au nimic de a face cu vocaţia actoricească. Cînd abordăm sarcinile creaţiei, chiar dacă tema este jocul, trebuie să rămînem în „stare de pregătire" – am putea spune de „solemnitate". Terminologia noastră de lucru care ne serveşte ca stimulant nu trebuie disociată de lucru şi nici utilizată în afara lui. Terminologia de lucru trebuie să fie asociată doar la ceea ce ea serveşte.

Un act creator de această calitate se îndeplineşte în grup, ceea ce implică că într-o anumită limită trebuie să restrîngem egoismul nostru creator. Un actor nu are dreptul să-şi modeleze partenerul pentru a acorda posibilităţi sporite propriului său joc. De asemenea, nu are dreptul să-şi corecteze partenerul, fără acordul celui ce conduce lucrul. Elementele intime sau drastice în muca celorlalţi sînt intangibile şi nu trebuiesc comentate, nici măcar în absenţa lor. Conflicte personale, certuri, sentimente, animozităţi sînt inevitabile în orice grup uman. Este de datoria noastră să le potolim în măsura în care ele pot deforma şi distruge procesul de lucru. Sîntem obligaţi să ne deschidem chiar în faţa unui duşman.

VI

Aceasta a fost deja menţionat de mai multe ori, dar nu vom insista sau explica niciodată destul faptul că nu trebuie nicicum să exploatăm în afara teatrului orice ar fi în legătură cu actul creator: adică locul, costumul, recuzita, un element din partitura jocului, o temă melodică sau fragmente din text. Această regulă se aplică celui mai mic detaliu şi nu se pot face excepţii. Nu am stabilit această regulă doar pentru a plăti tribut unei devoţiuni artistice speciale. Nu ne interesează nici grandoarea nici vorbele nobile, ci conştiinţa noastră şi experienţa noastră ne învaţă că absenţa unei adeziuni stricte la asemenea reguli frustrează partitura actorului de „radiaţia" sa.

VII

Ordinea şi armonia în munca fiecărui actor sînt condiţiile esenţiale fără de care un act creator nu se poate realiza. În consecinţă, cerem cu insistenţă respectarea acestui spirit de lucru. Cerem aceasta imperios actorilor care au ales teatrul în mod conştient pentru a trăi ceva extrem, o provocare în căutarea unui răspuns total pentru fiecare dintre noi. Ei acceptă să înfrunte o probă bine definită, care depăşeşte sensul clasic de „teatru" şi care este mai degrabă un act de viaţă, un mod de existenţă. Această formulare pare probabil foarte vagă. Dacă încercăm să o explicăm teoretic, am putea spune că teatrul şi jocul actorului reprezintă pentru noi un soi de vehicul ce ne permite să ne desăvîrşim. Am putea să discutăm mult timp despre asta. Cu toate acestea, orice persoană care rămîne aici mai mult decît perioada de încercare este perfect conştientă că despre ce vorbim noi poate fi sesizat mai puţin în cuvinte mari decît în detalii, în exigenţe şi în rigoarea aplicată la toate elementele muncii. Individul care tulbură elementele de bază, care, de exemplu, nu respectă nici propria sa partitură nici cea a altora, distrugîndu-i structura printr-o simulare sau o reproducere automată este acelaşi individ care periclitează motivaţiile superioare, de nedefinit ale activităţii noastre comune. Orice forme de simulare în lucru este absolut inadmisibilă. Cu toate acestea, se poate întîmpla ca un actor să fie nevoit să reia o scenă, s-o schiţeze doar, pentru a-i verifica organizarea şi a repera elementele acţiunii partenerilor săi. Dar chiar şi în acest caz, el trebuie să urmărească cu atenţie acţiunile, confruntîndu-se cu ele, pentru a le înţelege motivaţiile. Aici se află toate diferenţele între încercare şi simulare.

Un actor trebuie să fie întotdeauna gata pentru a integra actul creator în momentul precis determinat de grup. Din acest punct de vedere, sănătatea sa,

condiția sa fizică și toate problemele sale personale încetează să-l privească numai pe el. Un act creator de asemenea calitate nu poate să se dezvolte armonios decît nutrit de organisme vii. De aceea, suntem obligați să ne îngrijim în fiecare zi corpul, pentru ca el să fie întotdeauna pregătit pentru sarcinile sale. Nu trebuie să veghem doar pentru plăcerea noastră și să ne prezentăm apoi la lucru obosiți sau mahmuri. Nu trebuie să venim incapabili să ne concentrăm. Regula noastră nu constă în simpla prezență obligatorie, ci în pregătirea fizică pentru creație.

VIII

Nimeni care vine pentru a rămîne aici nu poate invoca necunoașterea programului trupei. Orice persoană care vine aici pentru a lucra și vrea să rămînă la distanță (în ceea ce privește conștiința creatoare) greșește crezînd că-și apără astfel propria sa individualitate. Sensul etimologic de „individualitate" este „indivizibilitate", ceea ce înseamnă existența completă într-un lucru: individualitatea este însuși contrariul oricărui angajament pe jumătate. Susținem deci că cei ce vin și rămîn aici descoperă în metoda noastră ceva care le este profund apropiat, pregătit de viața și experiențele lor. Prin faptul că îl acceptă în mod conștient, credem că fiecare din participanți se simte obligat să se antreneze în mod creator și să încerce să capteze variațiile sale inseparabile de el însuși, să se reorienteze singur, fiind astfel gata să înfrunte riscurile și cercetarea. Aceasta este exact opusul tuturor rețetelor.

IX

Deci, convingerea esențială consistă în a afirma că actorul nu trebuie să încerce să dobîndească rețete de tot felul și nici să-și constituie o „cutie de trucuri". N-are rost să colecționeze tot felul de mijloace de expresie. Forța de gravitație în munca noastră o reprezintă voința de a dărîma barierele, de a căuta „culmea", totalitatea.

Prima datorie a actorului este de a înțelege faptul că aici, nimeni nu vrea să-i *dea* nimic; dimpotrivă, avem intenția de a-i *lua* multe, de a-i suprima lucruri de care el este de obicei foarte atașat: rezistența, reticențele sale, înclinația de a se disimula în spatele unor voaluri, angajamentul pe jumătate, obstacolele pe care corpul său le ridică contra actului creator, obiceiurile și chiar „bunele sale maniere" obișnuite.

X

Înainte de a fi capabil să săvîrşească un act total, un actor trebuie să îndeplinească o serie de obligaţii, dintre care unele sînt atît de subtile, atît de intangibile, încît ele sînt practic de nedefinit prin cuvinte. Ele devin evidente doar prin aplicarea lor practică. Este mai uşor de a defini condiţiile care împiedică săvîrşirea unui act total şi acţiunile actorului care conduc la aceasta.

Acest act nu se poate împlini dacă actorul este mai interesat de farmecul, de succesul personal, de aplauze şi de salariu decît de creaţia înţeleasă sub forma sa superioară. El nu poate exista dacă actorul îl subordonează importanţei rolului său, a locului său în spectacol. Nu poate să existe act total dacă actorul, chiar departe de teatru, îşi risipeşte impulsurile sale creatoare şi, aşa cum am spus mai înainte, le blochează, în special prin angajamente insignifiante, de natură îndoielnică sau printr-un uzaj premeditat al actului creator ca mijloc pentru a face să avanseze propria sa carieră.

În loc de post-față

LUPTA CU ABSOLUTUL

E lupta teatrului confruntat cu un model ce-i depășește realitatea cotidiană și-i solicită violent resursele ultime. Ea interesează în măsura în care artistul contestă limitele teatrului în numele unei inepuizabile dorințe de a transcende un prag, de a trece „dincolo". De aceea el va fi mereu angajat *spre* „supra-marionetă", cînd se cheamă Craig, *spre* „teatrul cruzimii" cînd se cheamă Artaud, *spre* „teatrul sărac" cînd se cheamă Grotowski, cele trei versiuni ale luptei cu absolutul în secol.

Din această triadă de pelerini ai absolutului singur Grotowski și-a întrezărit încarnarea proiecției într-un corp, și doar așteptarea-i esențială s-a împlinit fulgerător în cîteva spectacole, îndeosebi în *Prințul constant* (1965). În acest sens teatrul său se află la originea unui fenomen mistic; căci dacă rari i-au fost martorii uimiți, textele, comentariile, amintirile lor abundente au depășit limitele sălii unde miracolul s-a produs. Sală, în plus spațial redusă, căci Grotowski dintotdeauna s-a preocupat de dialogul cu un număr restrîns de spectatori, de identități individuale și nu cu acea masă comunitară, publicul, a cărei efervescență i se pare excepțională. Ea e proprie marilor epoci ale teatrului, spune el. Și a noastră nu se numără printre acestea.

Grotowski poartă pecetea romanticilor polonezi, e fiul animat de pasiunea lor pentru memorie și sacrificiu, condiții ultime ale salvării ființei. Prin gustul pentru un teatru extrem, el, indiscutabil, se înscrie în filiația romantică. Dar ineditul provine din faptul că numai Grotowski, printre toate grupurile din anii 60 care se afiliau aceleiași estetici a mărturisirii prin corp, a cerut ca sinceritatea absolută a actului să se acompanieze de ordinea cea mai strictă. Dezvăluirea de sine a actorului nu interesează decît în măsura în care *devine* artă și la aceasta nu se poate parveni decît grație unei pasiuni ordonate. „Ordonată" nu în sensul de „comandată" intelectual, ceea ce îi repugnă artistului polonez, ci în sensul de „organizată" în semne precise regulat reinvestite total de către actor. Exigența clasică ce echilibrează deflagrația romantică. Pe această sinteză Grotowski a fondat originalitatea teatrului său. Și de aici provine și explicația împlinirii căci, Craig fascinat de ordine și Artaud însetat de dezordine și-au construit viziunile pe o univocitate străină lui Grotowski.

Comparațiile cîteodată servesc: prin reciprocitate, ele elucidează un mecanism comun. De aceea avansez ipoteza că Grotowski e un Cézanne al teatrului căci asemenea pictorului din Aix el și-a propus, faustian, să obțină *eternitatea clipei*. Ca și Cézanne ce nu vrea să elimine vitalitatea „impresiei" descoperită de

colegii săi parizieni, ci să o înscrie într-o durabilă organizație geometrică, Grotowski acceptă efemerul expresiei teatrale cu condiția de a fi articulată printr-o structură. Spectacolele *Teatrului Laborator* sînt echivalentul scenic al viziunii cézanienne. Arta explică arta.

Lui Grotowski mutismul îi e străin și, conform unei obișnuințe proprie îndeosebi secolului ce se termină, el și-a acompaniat opera de un comentariu. El a vorbit întîi și apoi spusele au devenit scris constituind această carte *Spre un teatru sărac*, coloană pivot ce susține catedrala gîndirii cu greu înălțată pe nisipul mișcător al teatrului. Cartea lui Grotowski desemnează un punct de orientare și invită la o definire precisă: *pentru* sau *contra*. Refractară relativității, importanța ei provine și din această radicalitate ce invită a alia intransigența estetică cu rigoarea etică. Aceasta e legea grotowskiană pe care mulți au respectat-o. Cel puțin în tinerețe. Dacă un alt polonez, Andrzej Wajda, afirma cinic „Totul e de vînzare", Grotowski a răspuns mereu „Nimic nu e de vînzare". Și la el adevărul vorbelor va fi mereu confirmat de adevărul actelor. Teatrul interesează în măsura în care depășește teatrul; aceasta e convingerea oricărui combatant cu absolutul. Craig, Artaud, Grotowski.

Teatrul nu se împlinește decît în actul întîlnirii, al prezenței împărtășite fără distracție scenografică sau seducție sonoră. Aici „sărăcia" e o condiție nu o virtute; doar astfel „contactul", termen grotowskian fundamental, se poate stabili. El garantează autenticitatea relației prin incandescența prezenței: corpurile comunică. De aceea, afirmă el, a renunțat la exercițiile de yoga care izolează actorul și nu-l solicită pentru a angaja dialoguri fizice. Dar provocarea lui Grotowski nu se rezumă la actor, ea implică în mod egal spectatorul acestui teatru calificat de „elitar". Reușita provine din curajul său de a plonja, împreună cu cei ce joacă, în experiența excesului. Aventura nu poate fi decît comună, *dublă*, ca tot ceea ce este teatral.

Grotowski, recitindu-l azi, mi se revelă ca un apostol al polemicii generalizate. Nu numai la adresa teatrului occidental, ci și a puterilor politice sau ecleziastice. El se definește prin refuzul oricărei reconcilieri instituționale, afirmînd dreptul la deriziune și răsturnare carnavalescă a valorilor, puțin contează dacă ele sînt religioase sau ideologice. Biserica și partidul comunist l-au identificat pentru ceea ce dintotdeauna el a fost: un *mistic eretic*. Definitiv irecuperabil. Nici de Roma, nici de Moscova.

În extraordinarul proces intentat practicilor canonice ale teatrului, Grotowski adoptă o gîndire ce se dezvoltă, cum o definește el însuși, *via negativa*, gîndire de refuz și excluzie, dar în același timp animată, la cel mai înalt nivel, de utopia

reparării posibile. Dacă programul formulat constă în epurarea viciilor, el se legitimează prin convingerea că în defnitiv corupția teatrului nu e destin imuabil.

Eliminarea purifică și conduce la esența în sînul căreia teatrul se poate regăsi și încetează de a fi prostituție pentru a participa la o renaștere. Acesta e optimismul lui Grotowski. Și cartea lui, printre rînduri, îl confirmă. Protagonistul procesului poartă cu sine premizele învierii. De aici provine fecunditatea gîndirii grotowskiene, gîndire esențial negativă ce se convertește apoi în gîndire afirmativă. Ea respectă ceea ce îi apare ca indispensabil pentru teatru ca și pentru om: *metamorfoza procesuală*. Nici crispat, nici destins, fiecare trebuie să fie în mișcare.

Spre un teatru sărac e indiscutabil o carte despre teatru, dar nu ca artă ce-și este de ajuns sie însăși, ci ca apel spre o experiență ce refuză cenzura limitelor. Și de aceea, dincolo de metode de lucru și sfaturi practice, revine, constant repetată, fraza *Apocalipsului* din care Grotowski și-a făcut deviza: „Te vomit pentru că ești călduț, nici rece, nici cald". Lectura acestor texte poartă amprenta nevoii de exces indisociabil legată de existența și practica grotowskiană. Nu afirmă el de-a lungul acestor pagini ca doar lucrul pe jumătate împlinit obosește în timp ce consumarea totală, devoțiunea,uitarea de sine regenerează? Compromisul epuizează, niciodată intransigența. Aceasta e terapia grotowskiană.

Grotowski și-a fundamentat estetica „teatrului sărac" pe centralitatea relației actor-spectator ce reclama mărturisirea ordonată și încrederea împărtășită. El insistă asupra acestei exigențe paritare căci mărturisirea nu se poate împlini decît în contextul încrederii. Încrederea într-un „partener sigur" și într-un spectator deschis. De aceea corpul trebuie să parvină la adevărul său maxim oferit spectatorului plasat în intimitatea sa. Grotowski a apărat teatrul ca proximitate fizică. Și efortul său constă în a depăși perversiunea prostituției și pentru accede la intensitatea pasiunii.

Grotowski s-a îndepărtat de teatru atunci cînd a înțeles că ascensiunea a atins punctul limită, cînd, de fapt, pătrunsese într-un teritoriu necunoscut, acela al teatrului-dans, exploatat apoi de numeroși descendenți. Partizanul Lumii Vechi a fost precursorul Lumii Noi ce o are azi pe Pina Bausch ca regină. El s-a izolat progresiv, însingurîndu-se, căutînd în afara teatrului răspunsuri la întrebări nerezolvate prin teatru. Împlinirea scenei l-a condus dincolo de scenă, dar ... spune Grotowski acolo unde în deșertul turkmen fluviul Meri dispare, o oază apare. Această metaforă autobiografică îi desemnează destinul.

Mulți dintre actorii *Teatrului Laborator* au dispărut, Ryszard Cieslak ce i-a personificat spiritul nu s-a regăsit niciunde, nici chiar lîngă Brook, și după dramatice rătăciri a murit, asemeni unui personaj ibsenian, invocînd soarele în

ultimele-i cuvinte. Grotowski agonizează undeva în Italia. Lupta cu absolutul a avut loc demult, urmele i s-au dizolvat în teatru care de atunci nu mai e exact acelaşi.

Sacrficiul pe care această carte îl atestă n-a fost inutil. O speranţă enormă s-a formulat şi, lucru nesperat, ea s-a şi împlinit. Noi am fost martorii acestui miracol produs de cei ce nu s-au refugiat pe margini ci, cum spune Artaud, s-au aventurat urmîndu-şi ghidul în inima pădurii incendiate. Această carte e o reminiscenţă a focului.

George Banu

P.S. Lupta grotowskiană cu absolutul a fost violentă şi scurtă. În anii 60 cînd ea a agitat şi animat viaţa teatrului occidental nu ne-au parvenit în România decît rezonanţe îndepărtate. Nici spectacole, nici biblia teatrului sărac. Pentru a şterge această pată albă din bibliografia română o traduc împreună cu Mirella Nedelcu, o prietenă de atunci şi amîndoi rezolvăm astfel o parte din frustrarea trecutului nostru comun. Grotowski era o îndepărtată figură tutelară şi totuşi prezentă graţie acelor fragmente meteorice care ajungeau pînă la noi şi pe care le desciframcu o sete tînără. Această traducere ţin să o dedicăm acelui „prinţ constant" al teatrului român care a fost Aureliu Manea. Debutînd la Sibiu cu *Rosmersholm*, el schiţa un drum grotowskian fără să fi cunoscut nici opera, nici textul maestrului. Dar Manea aparţinea acestei familii şi de aceea în spectacolele sale am recunoscut acea geometrie a fulgerelor pe care de la Artaud la Grotowski teatrul occidental a vrut să o deseneze. Ea a traversat graţie lui Manea şi cîteva scene române şi de aceea, în obscuritatea trecutului nostru, ea străluceşte încă, asemeni unei stele de mult stinsă. Dedicaţia acestei traduceri e o luptă contra uitării.

G. B.

GROTOWSKI ŞI TEATRUL LABORATOR

(Cronologie care implică doar perioada ce corespunde textelor publicate în volumul** Spre un teatru sărac**)

Data de naştere: 1933, Rzeszow, Polonia.

Studii de actor la Cracovia (1951–1955).

Director împreună cu Ludwik Flaszen al *Teatrului 13 rînduri* de la Opole, 1959.

Colectivul optează pentru numele *Teatrul Laborator*, 1962.

Deplasare la Wroclaw unde *Teatrul Laborator* se instalează în 1965.

Din 1978 Grotowski se îndepărtează de Teatrul Laborator şi angajează o cercetare personală în timp ce membrii echipei continuă să lucreze animînd stagii sau realizînd spectacole.

Autodizolvarea *Teatrului Laborator* la Wroclaw în 1985.

SPECTACOLE

Cain, după Byron	1960
Misterul Buff, după Maiakowski	
Sakuntala, după Kalidasa	
Strămoşii, după Mickiewicz	1961
Idiotul, după Dostoievski	
Kordian, după Slowacki	1962
Akropolis, după Wyspianski	
Faust, după Marlowe	1963
Exerciţiu Hamlet, după Shakespeare–Wyspianski	1964
Akropolis, după Wyspianski (versiunea a doua)	
Prinţul constant, după Calderon–Slowacki	1965
Akropolis, după Wyspianski (versiunea a treia)	1967
Prinţul constant (versiunea a doua)	1968
Akropolis cum figuris, cu texte extrase din Biblie, Dostoievski, T.S. Eliot, Simone Weil.	

LEGENDELE ILUSTRAŢIILOR

1. *Akropolis*: Dialog între două monumente (Rena Mirecka şi Zbigniew Cynkutis) Fot. Teatr-Laboratorium.

2. *Akropolis*: Esau (Ryszard Cieslak) cîntă libertatea vieţii de vînător. Fot. Teatr-Laboratorium.

3. *Akropolis*: Lupta lui Iacob cu Îngerul (Zbignniew Cynkutis şi Zygmunt Molik) Fot. Teatr-Laboratorium.

4. *Akropolis*: Odihna prizonierilor. Fot. Teatr-Laboratorium.

5. *Akropolis*: Marşul către şantierul de pe Acropolele timpurilor noastre: un lagăr de exterminare (Zbigniew Cynkutis şi Ryszard Cieslak) Fot. Teatr-Laboratorium.

6. *Akropolis*: Procesiunea nupţială a lui Iacob şi a Rebeccăi. Iacob. (Zygmunt Molik) deschide calea purtînd cu tandreţe un burlan de sobă în loc de logodnică. Fot. Teatr-Laboratorium.

7. *Akropolis*: Iacob, cîntăreţul la harpă, ghidează tribul ce va muri (Zygmunt Molik). Fot. Teatr-Laboratorium.

8. *Akropolis*: Paris şi Elena joacă fericirea dragostei senzuale, dar aici Elena este un bărbat. Gunguritul lor liric este întrerupt de sarcasmele unanime ale prizonierilor. Fot. Teatr-Laboratorium.

9, 10, 11, 12. *Akropolis*: Măşti create doar prin muşchii faciali (Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka). Fot. Teatr-Laboratorium.

13. *Akropolis*: Mîntuitorul a venit. Un corp decapitat este luat drept Isus şi prizonierii, cuprinşi de o bucurie extatică, îl urmează pe calea spre mîntuire. Fot. Teatr-Laboratorium.

14. *Akropolis*: Coborîrea spre mîntuire. Fot. Teatr-Laboratorium.

15. *Doctor Faust*: Vedere generală a dispozitivului scenic. Faust (Zbigniew Cynkutis) aşteaptă sosirea invitaţilor (spectatorii). Fot. Opiola-Moskwiak.

16. *Doctor Faust*: Dublul Mefisto androgin (Rena Mirecka şi Antoni Jaholkowski). Fot. Opiola-Moskwiak.

17. *Doctor Faust*: Monologul lui Faust în cursul căruia el se decide să se dedice magiei (Zbigniew Cynkutis). Fot. Opiola-Moskwiak.

18. *Doctor Faust*: Faust este iniţiat în magie (Zbigniew Cynkutis şi Ryszard Cieslak). Fot. Opiola-Moskwiak.

19. *Doctor Faust*: Unul din cele şapte păcate capitale. (Rena Mirecka). Fot. Opiola-Moskwiak.

20. *Doctor Faust*: Faust, invizibil, asistă la banchetul Papei. Tronul papal este compus din cei doi Mefisto (Antoni Jaholkowski, Rena Mirecka, Zbigniew Cynkutis şi Ryszard Cieslak). Fot. Opiola-Moskwiak.

21. *Doctor Faust*: Benvolio (Ryszard Cieslak), furios, distruge mobilierul şi încearcă să-l asasineze pe Faust. Fot. Opiola-Moskwiak.

22. *Doctor Faust*: Faust îl calmează pe Benvolio (Zbigniew Cynkutis şi Ryszard Cieslak). Fot. Opiola-Moskwiak.

23. *Doctor Faust*: Cei doi Mefisto îl conduc pe Faust în Infern (Antoni Jaholkowski, Zbigniew Cynkutis şi Rena Mirecka). Fot. Opiola-Moskwiak.

24. *Prinţul constant*: Vedere generală a dispozitivului scenic. Spectatorii curioşi privesc ca şi cum ar surprinde un act interzis. În centru, Primul Prizonier (Stanislaw Sciersk). Fot. Bernand.

25. *Prinţul constant*: Tortura Primului Prizonier. Dominaţi de un sentiment de fascinaţie şi de un spirit de rivalitate, călăii îşi asimilează victima la clanul lor. Fot. Bernand.

26. *Prinţul constant*: Pietà. Prinţul constant este îmbrăţişat de către unul dintre călăii săi. Fot. Teatr-Laboratorium.

27. *Prinţul constant*: Călăii îşi mărturisesc păcatele victimei lor. (Rena Mirecka şi Ryszard Cieslak). Fot. Teatr-Laboratorium.

28. *Prinţul constant*: Prinţul constant (Ryszard Cieslak), refuzînd să colaboreze cu călăii săi, este torturat în vreme ce curtezanii se roagă. Fot. Teatr-Laborotarium.

29, 30. *Prinţul constant*: Un bal la curte. Strigătele celui torturat constituie muzica menuetului (Rena Mirecka şi Ryszard Cieslak). Fot. Bernand.

31. *Prinţul constant*: Înainte de a martiriza Prinţul Constant, regele îi împrumută coroana pentru a obţine iertarea sa. Fot. Teatr-Laboratorium.

32. *Prinţul constant*: Prinţul constant este mort. A sosit momentul apoteozei şi timpul de a ucide pe alţii în numele lui. Fot. Samosiuk.

33.–40. Monologul lui Ryszard Cieslak în rolul Prinţului constant: Etape către culme.

MONOLOGURILE LUI RYSZARD CIESLAK ÎN ROLUL PRINŢULUI CONSTANT: CĂTRE CULME

După părerea mea, forţa, mai mult încă, succesul *Prinţului constant* se datorează în mod fundamental personajului principal. În creaţia actorului, elementele esenţiale ale teoriei lui Grotowski capătă forme precise şi tangibile care se verifică nu numai în demonstaţia metodei sale, dar de asemenea şi în frumoasele roade pe care le-a produs.

În realitate, esenţa acesteia nu rezidă în faptul că actorul face un uzaj uimitor de vocea sa, nici în maniera de a-şi utiliza corpul aproape gol pentru a sculpta forme mobile, surprinzătoare prin expresivitatea lor; nici în felul în care tehnica corpului şi a vocii formează o unitate în timpul lungilor monologuri exhaustive care se învecinează vocal şi fizic cu acrobaţia; este vorba de ceva foarte diferit.

Am urmărit întotdeauna – şi am subliniat adesea – rezultatele tehnice remarcabile obţinute de Grotowski în munca sa cu actorul. Cu toate acestea, am rămas întotdeauna sceptic în ceea ce priveşte argumentele pe care le utilizează comparînd munca actorului cu un act psihic de transgresiune, e exploatare, o sublimare, o ecloziune a substanţelor psihice din profunzimi. Totuşi, creaţia lui Ryszard Cieslak, a tulburat acest scepticism.

În profesia mea de critic de teatru, nu am simțit niciodată pînă acuma nevoia de a întrebuința o expresie devenită banală și arhi-cunoscută care, în acest caz special, devine un simplu adevăr: această creație este „inspirată". Nu pot să mă împiedic să consider acest cuvînt cu o oarecare surpriză, examinîndu-l printr-o lentilă ce-l mărește, dar dacă acest termen își are într-adevăr un loc legitim în lumea criticii teatrale, nu voi găsi fără îndoială niciodată o ocazie mai bună de a-l întrebuința. Pînă în prezent, am acceptat cu rezervă termeni ca „sfințenie laică", „act de umilință", „purificare", întrebuințați de Grotowski. Astăzi, admit că ei pot fi perfect aplicați personajului Prințului constant. Un fel de iluminare psihică emană din actor. Nu pot să găsesc o altă definiție. În momentele culminante ale rolului, tot ce este tehnică este iluminat din interior, o lumină, ceva realmente imponderabil. În orice clipă actorul ar putea să se ridice în aer... Este în stare de grație. Și tot în jurul lui, „teatrul cruzimii" cu blasfemele și excesele sale este transformat într-un teatru în stare de grație.

Joseph Kelera,
Odra XI, 1965

Aceste desene au fost imprimate într-o broșură publicată de Jerzy Grotowski în 1962 în cîteva exemplare, adresate colaboratorilor săi cei mai apropiați, pentru a vizualiza ideile sale în ceea ce privește spațiul teatral și relațiile între actori și spectatori.

41. Scenă *à l'italienne*. Actorii sînt separați de public și acționează întotdeauna în interiorul unei suprafețe determinate, care nu se modifică.

42. Teatru *în cerc* (scena centrală). Cu toate că poziția scenei se schimbă, bariera între actori și spectatori persistă.

43. Teatrul Laborator. Actori și spectatori nu mai sînt separați. Toată sala devine scenă și în același timp sală pentru spectatori.

44. În timpul perioadei de reformă a teatrului de la începutul secolului, s-au făcut tentative pentru a aduce din timp în timp actorii printre spectatori (de către Meyerhold, Piscator și de alții). Cu toate acestea, scena rămîne centrul acțiunii.

45. Spectatorii sînt considerați ca un ansamblu de participanți potențiali. Actorii li se adresează și pot, după situație, să se găsească în mijlocul lor.

46. Teatrul Laborator. Aici, regizorul păstrează în minte întotdeauna că are de dirijat două „ansambluri": actorii și spectatorii. Spectacolul rezultă din integrarea celor două „ansambluri".

47. Scena *à l'italienne* tradițională; spațiul nu este exploatat decît în mod parțial.

48, 49. Osmoza între actori și spectatori obligă de asemenea spectatorii să se observe unii pe alții. Iată două exemple de relații acustice și vizuale între ei.

50. Relație între actori (în negru) și spectatori. Aceștia din urmă sînt integrați în acțiunea scenică și sînt considerați ca elemente specifice ale spectacolului.

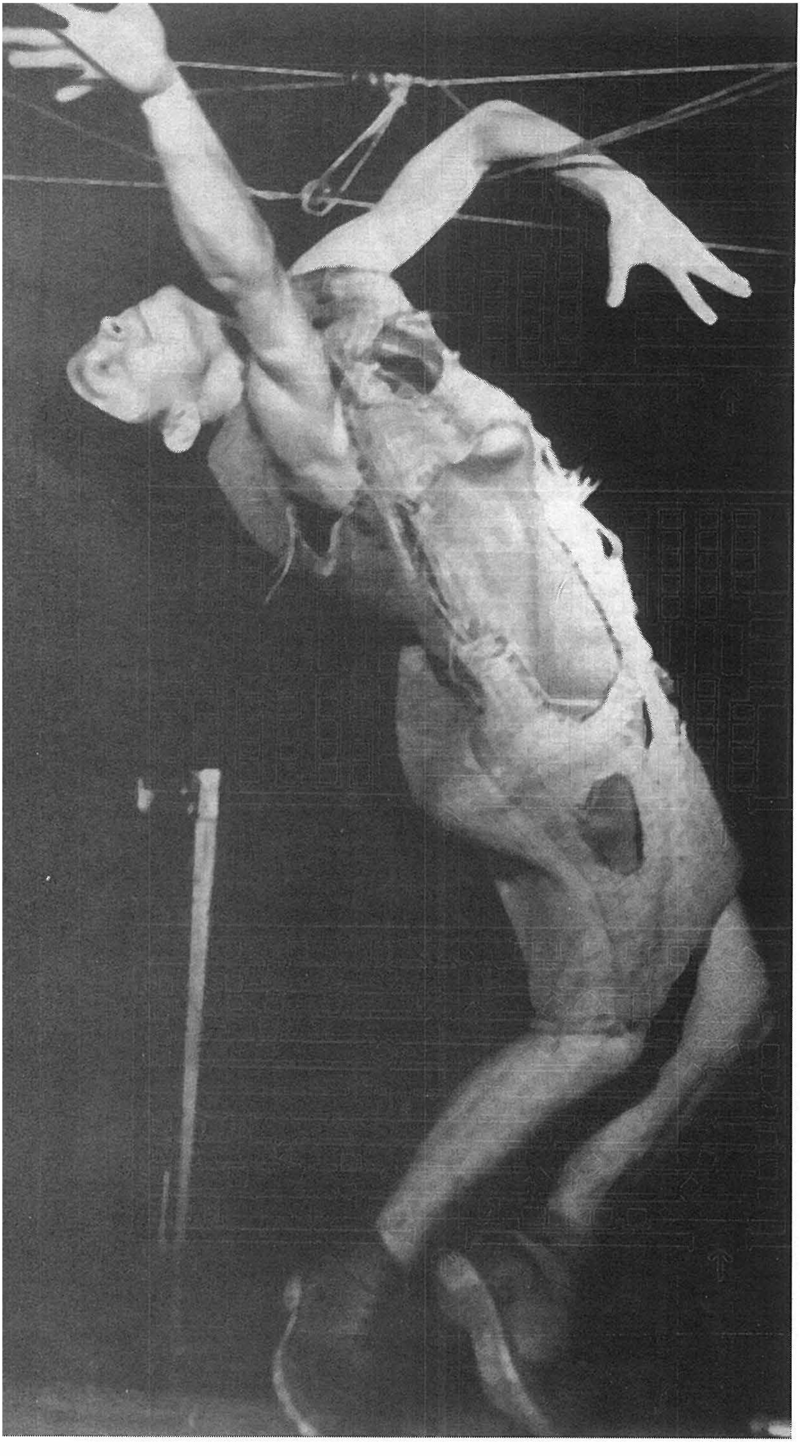
51. Privire asupra acțiunii scenice pentru *Strămoșii* de Mickiewicz, arătînd relația între actori și spectatori. Spectatorii (în alb) sînt răspîndiți în sală.

Cucerirea spațiului la Teatrul Laborator, plecînd de la scena *à l'italienne* și pînă la exploatarea totală a întregii săli chiar printre spectatori.

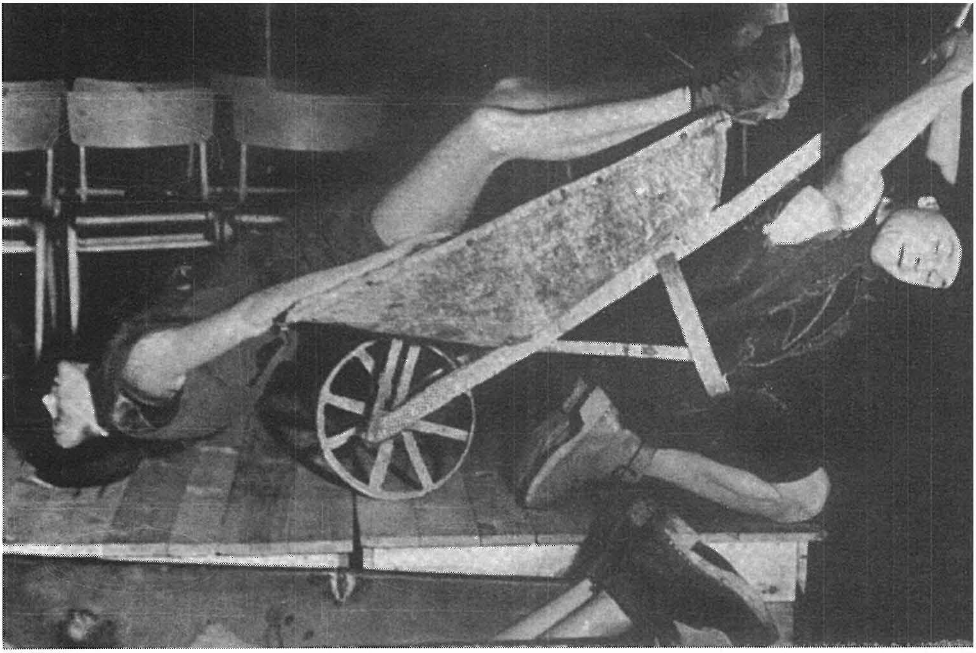
În negru: locurile de acțiune ale actorilor.
În alb: spectatori.
52. *Cain*, bazat pe textul lui Byron.
53. *Sakuntala*, după textul lui Kalidasa.
54. *Strămoșii*, după textul lui Mickiewicz.
55. *Kain*, 56. *Sakuntala* și 57. *Strămoșii*.
58. Vedere a acțiunii scenice din *Kordian*, bazat pe textul lui Slowacki. Toată sala este amenajată pentru a sugera interiorul unui spital psihiatric. Spectatorii, ca pacienți, sînt încorporați în această structură.
59. Diagrama arătînd mișcarea și locurile de acțiune în *Akropolis*, după textul lui Wyspianski.
60. *Akropolis*: sala la începutul spectacolului.
61. *Akropolis*: sala la sfîrșitul spectacolului.
62. Vedere a acțiunii scenice pentru *Doctor Faust*, după textul lui Marlowe. O oră înainte de moartea sa, Faust oferă un ultim dineu prietenilor săi (spectatorii).
63. Vedere a acțiunii scenice pentru *Prințul constant*, după un text de Calderon-Slowacki. Spectatorii privesc în jos la un act interzis, poziția lor sugerînd o arenă sau o sală de operație.
Toate desenele sînt de Jerzy Gurawski.
64 .– 76. – desene incluse în text.
77.–92. Antrenament.
93. *Strămoșii*: Actorii evocă fantome printre spectatori în timpul unui ritual rural. Fot. Mozer.
94. *Strămoșii*: Fantoma unei tinere fete (Rena Mirecka) stabilește contactul cu cei vii (spectatorii). Fot. Mozer.
95, 96. *Kordian*: Dispozitiv scenic. Acțiunea se desfășoară într-un spital psihiatric, spectatorii fiind tratați ca niște pacienți. Acțiunile lui Kordian (Z. Cynkutis) sînt considerate ca simptome ale nebuniei sale. Atunci cînd crede că se află pe vîrful lui Mont Blanc (fot. 96) și-și oferă sîngele în mod solemn pentru patrie, i se ia în realitate sîngele pentru a-l elibera de delirul său. (Z. Cynkutis, Z. Molik, A. Jaholkowski). Fot. Weglowski.
97. *Kordian*: Medicul tratează unul din pacienți, înconjurat de spectatori. Fot. Weglowski.



1. **Akropolis:** Dialog între două monumente **(Rena Mirecka și Zbigniew Cynkutis).**
Fot. Teatr-Laboratorium.

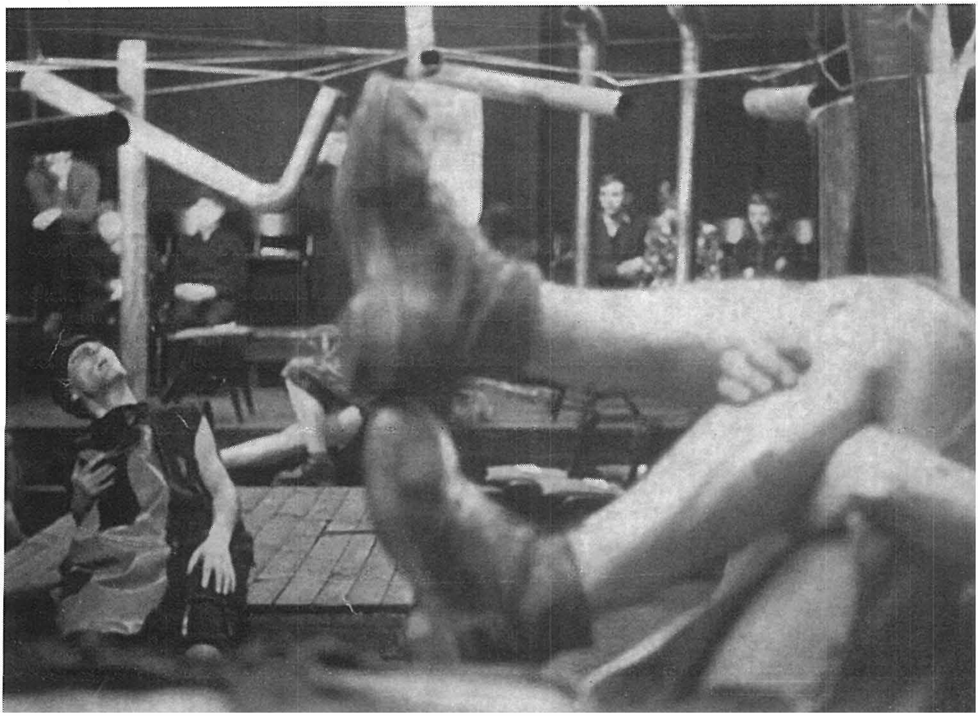


2. **Akropolis:** Esau **(Ryszard Cieslak)** cântă libertatea vieții de vânător.
Fot. Teatr-Laboratorium.



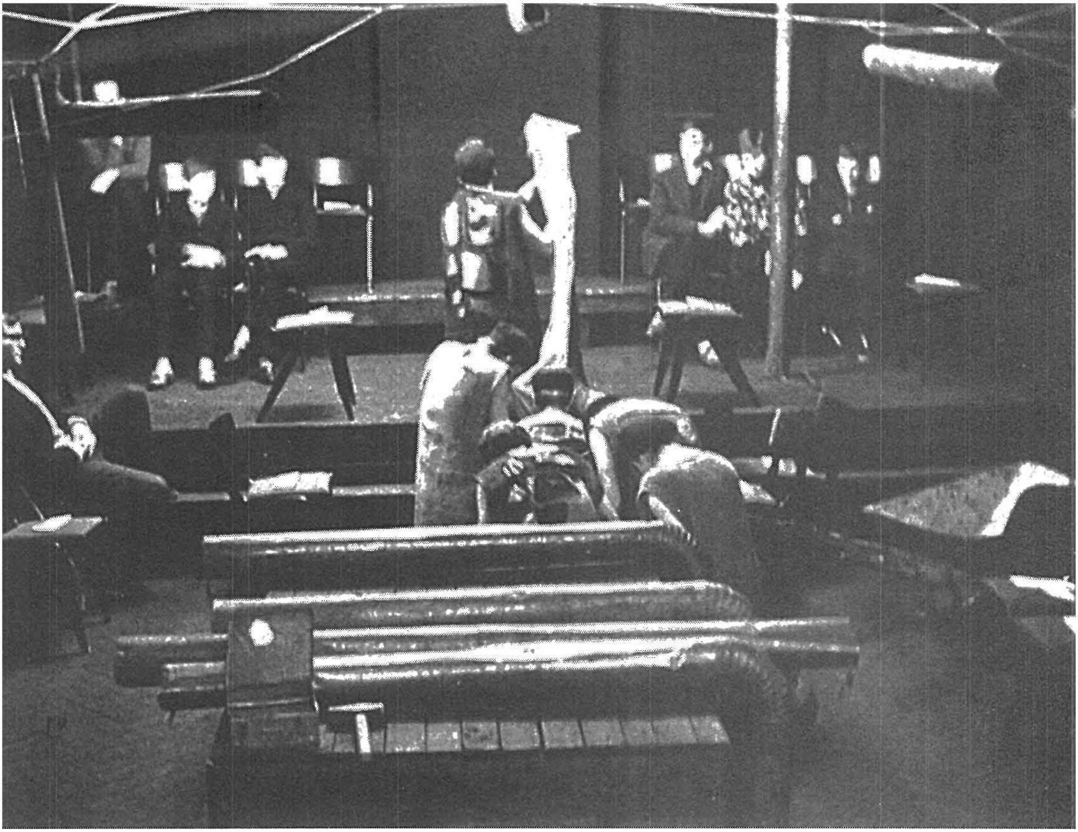
3. **Akropolis:** Lupta lui Iacob cu Îngerul **(Zbigniew Cynkutis şi Zygmunt Molik). Fot. Teatr-Laboratorium.**

4. **Akropolis:** Odihna prizonierilor. **Fot. Teatr-Laboratorium.**



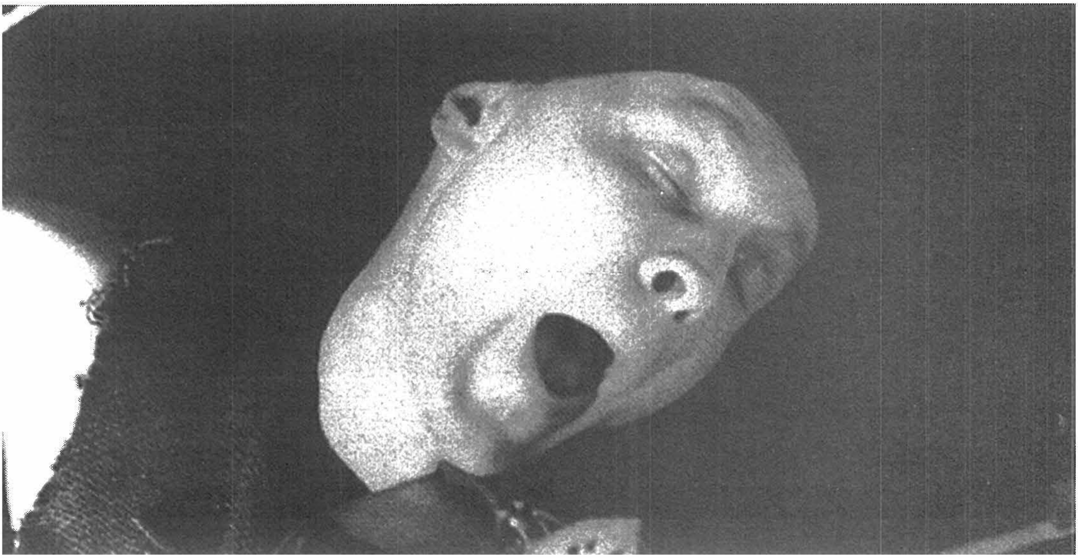


5. **Akropolis:** Marșul către șantierul de pe Acropolele timpurilor noastre: un lagăr de exterminare **(Zbigniew Cynkutis și Ryszard Cieslak). Fot. Teatr-Laboratorium.**



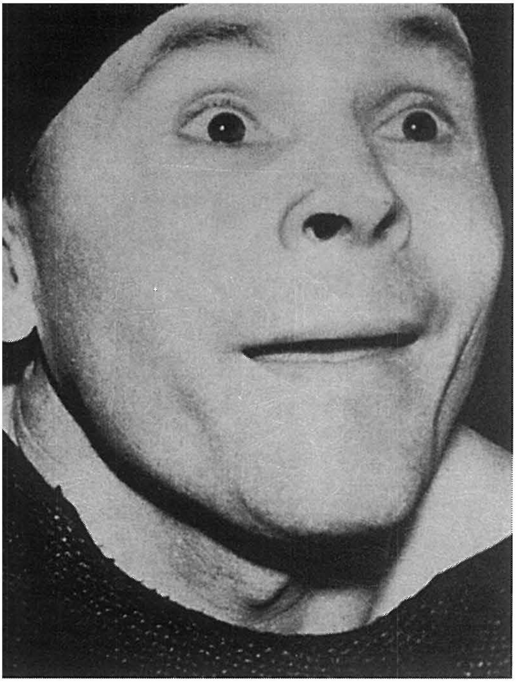
6. **Akropolis:** Procesiunea nupțială a lui Iacob și a Rebeccăi. Iacob **(Zygmunt Molik)** deschide calea purtând cu tandrețe un burlan de sobă în loc de logodnică. **Fot. Teatr-Laboratorium.**

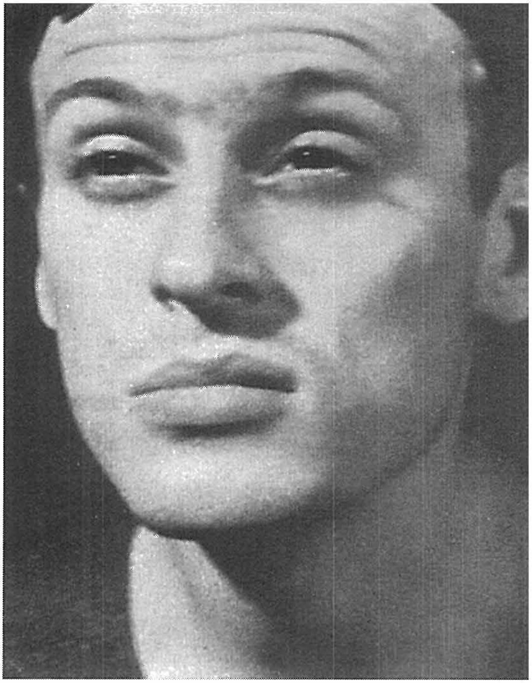
7. **Akropolis:** Iacob, cântărețul la harpă, ghidează tribul ce va muri **(Zygmunt Molik). Fot. Teatr-Laboratorium.**





8. **Akropolis:** Paris și Elena joacă fericirea dragostei senzuale, dar aici Elena este un bărbat. Gunguritul lor liric este întrerupt de sarcasmele unanime ale prizonierilor.
Fot. Teatr-Laboratorium.



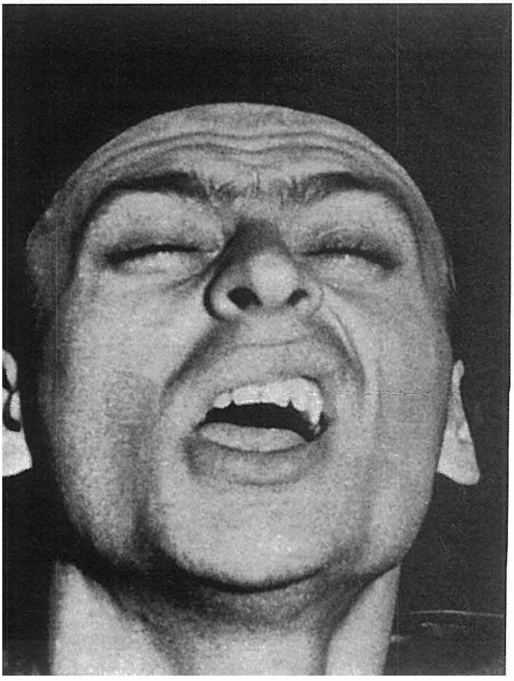


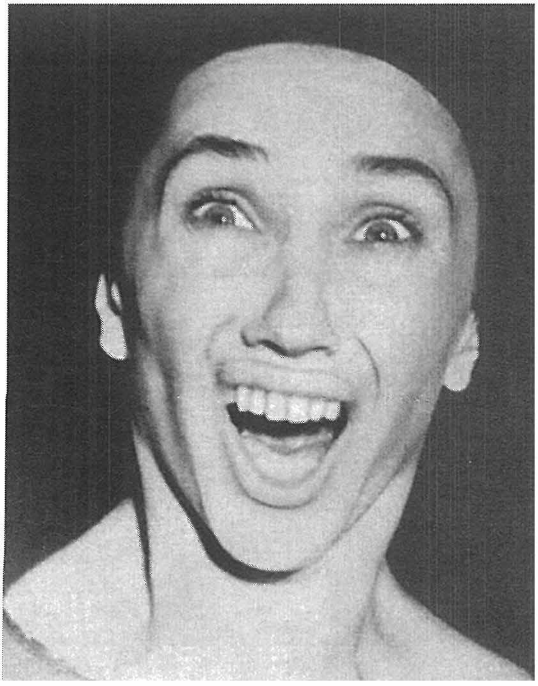
9. **Akropolis:** Măşti create doar prin muşchii faciali **(Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirenka). Fot. Teatr-Laboratorium.**

10.

11.

12.



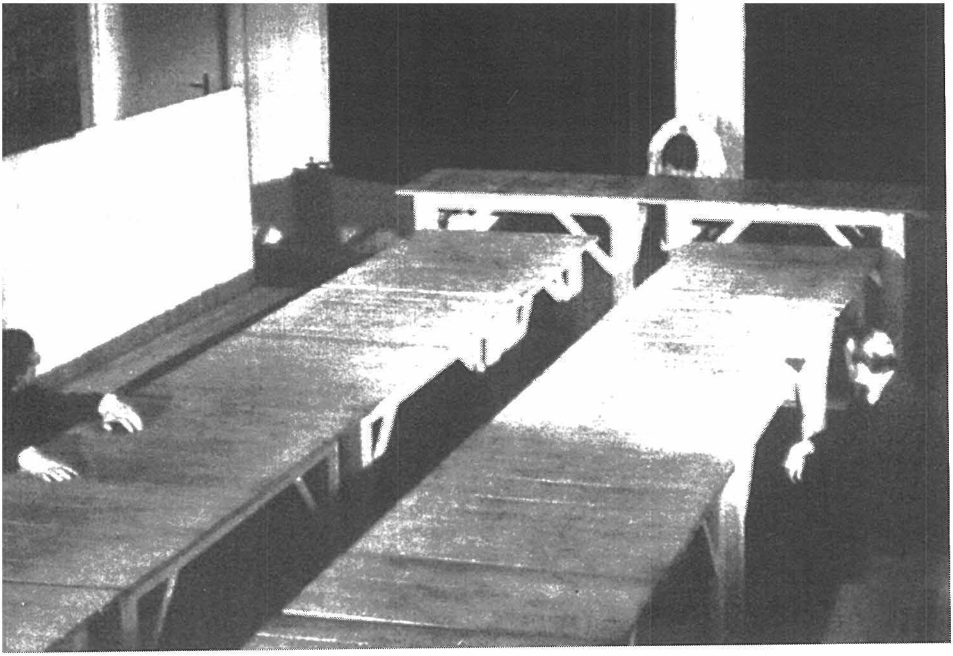




13. **Akropolis:** Mântuitorul a venit. Un corp decapitat este luat drept Iisus și prizonierii, cuprinși de o bucurie extatică, îl urmează pe calea spre mântuire. **Fot. Teatr-Laboratorium.**

14. **Akropolis:** Coborârea spre mântuire. **Fot. Teatr-Laboratorium.**

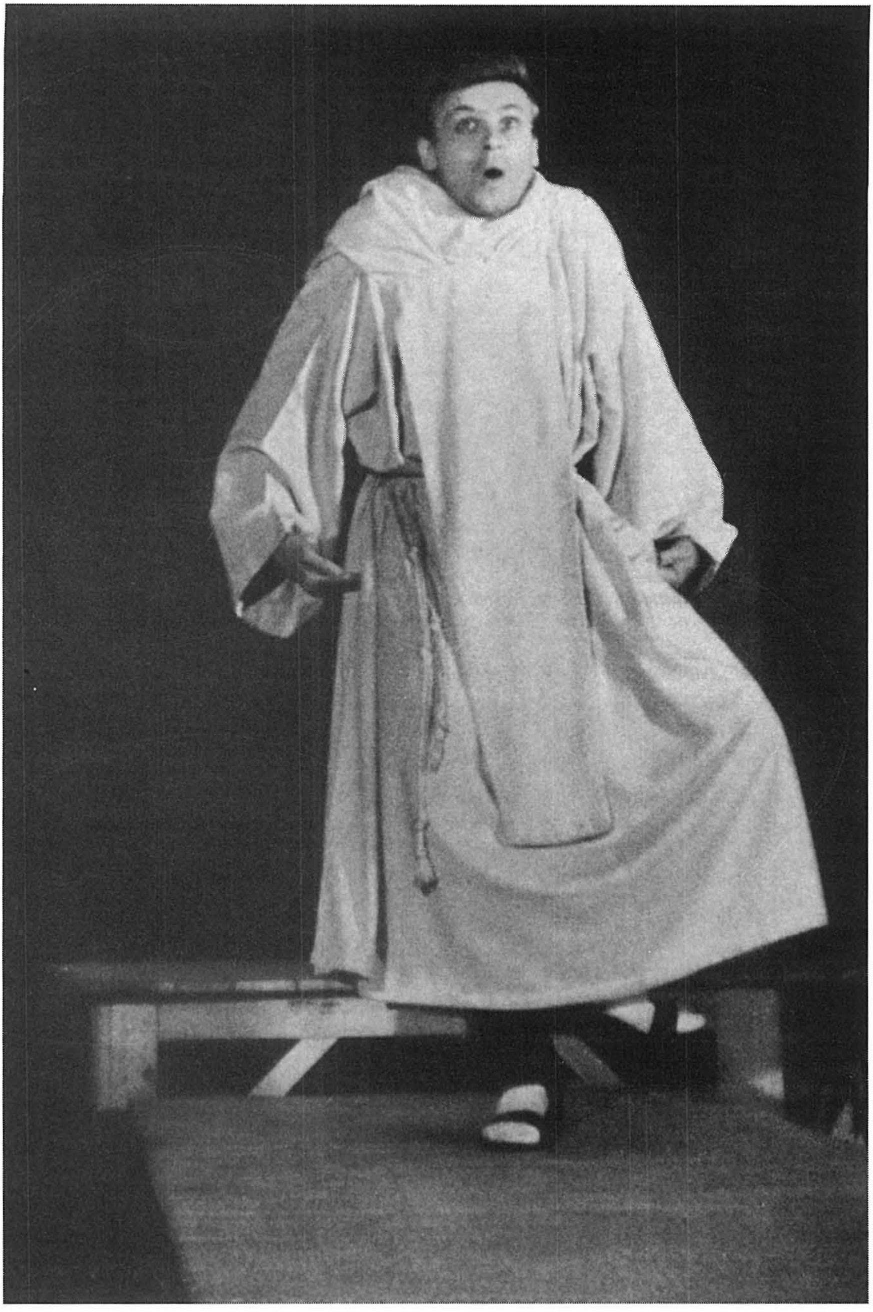




octor Faust: Vedere generală a dispozitivului scenic. Faust **(Zbigniew Cynkutis)** aşteaptă sosirea invitaţilor (spectorii). **Fot Opiola-Moskwiak.**

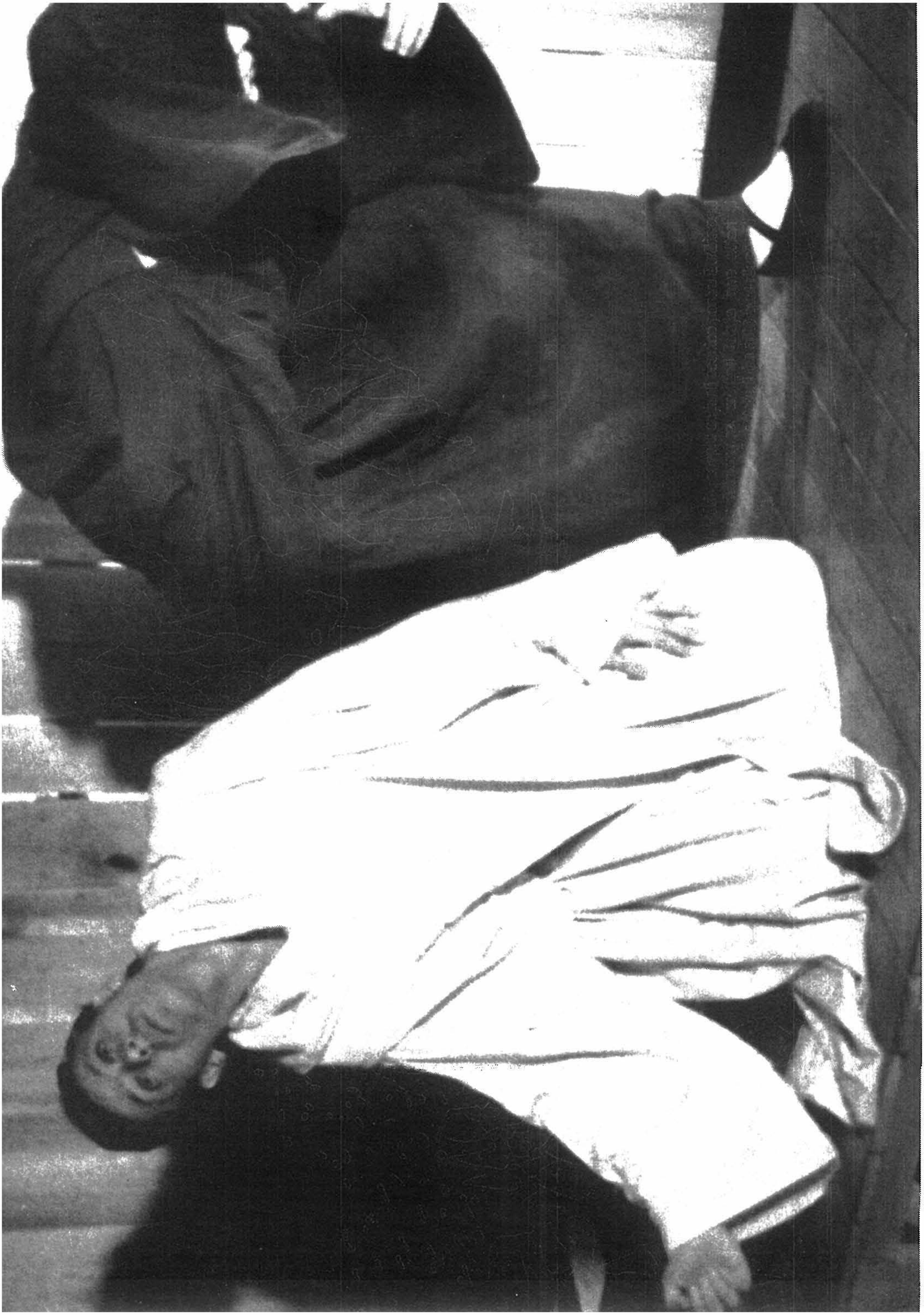
octor Faust: Dublul Mefisto androgin **(Rena Mirecka şi Antoni Jaholkowski). Fot. Opiola-Moskwiak.**

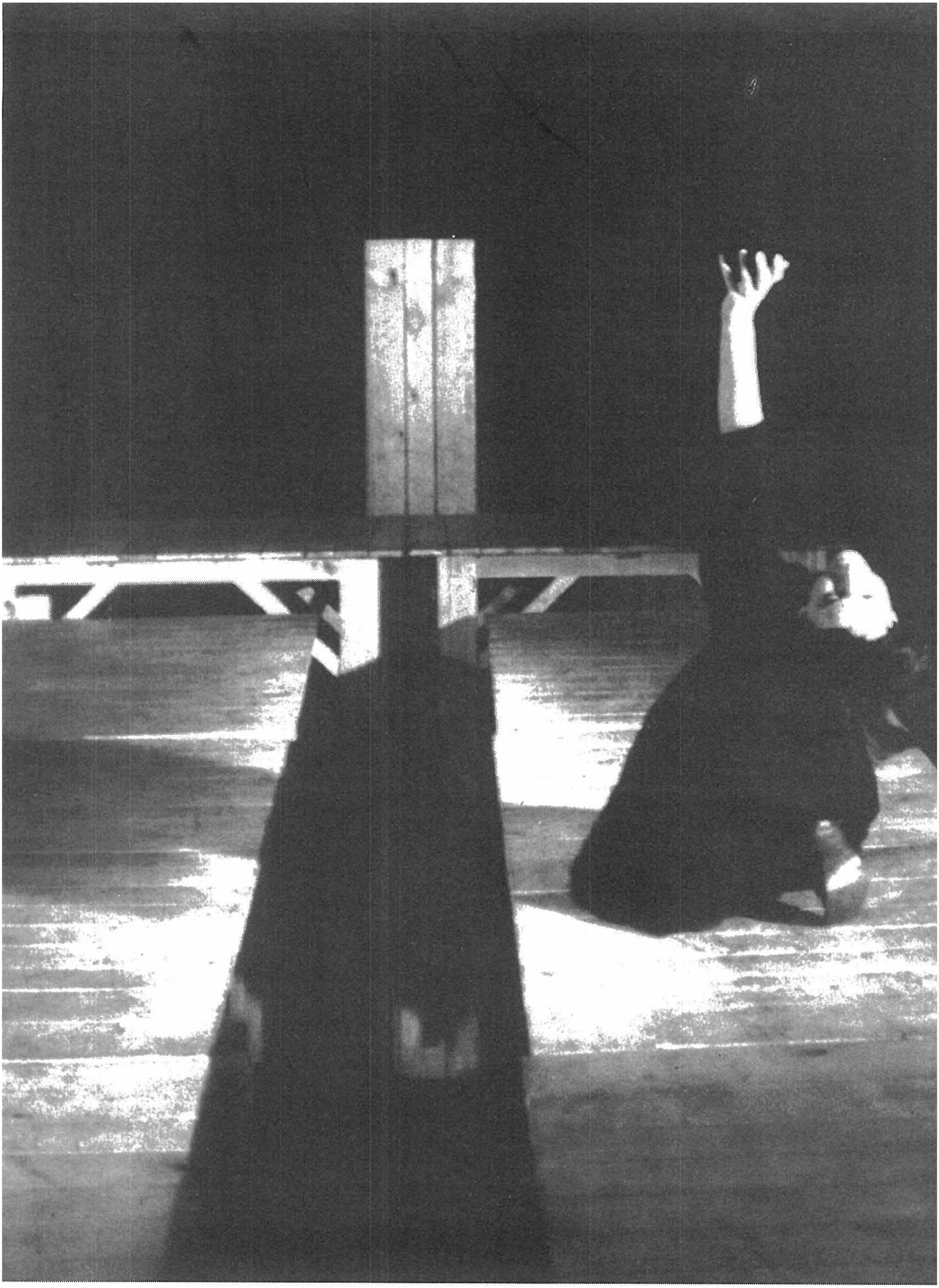




17. **Doctor Faust:** Monologul lui Faust în cursul căruia el se decide să se dedice magiei **(Zbigniew Cynkutis). Fot. Opiola-Moskwiak.**
18. **Doctor Faust:** Faust este inițiat în magie **(Zbigniew Cynkutis și Ryszard Cieslak). Fot. Opiola-Moskwiak.**

→





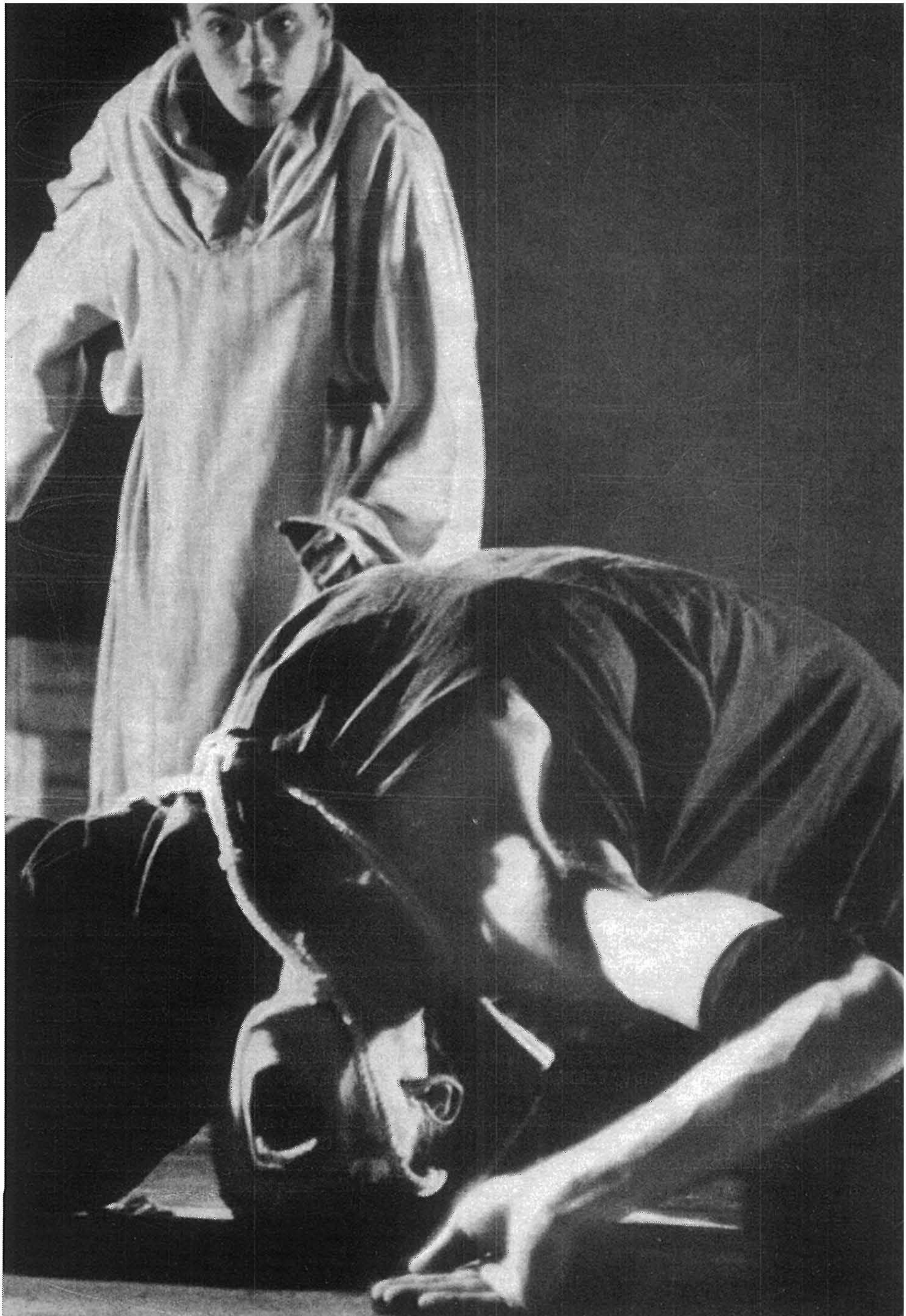
19. **Doctor Faust:** Unul din cele șapte păcate capitale **(Rena Mirecka). Fot. Opiola-Moskwiak.**



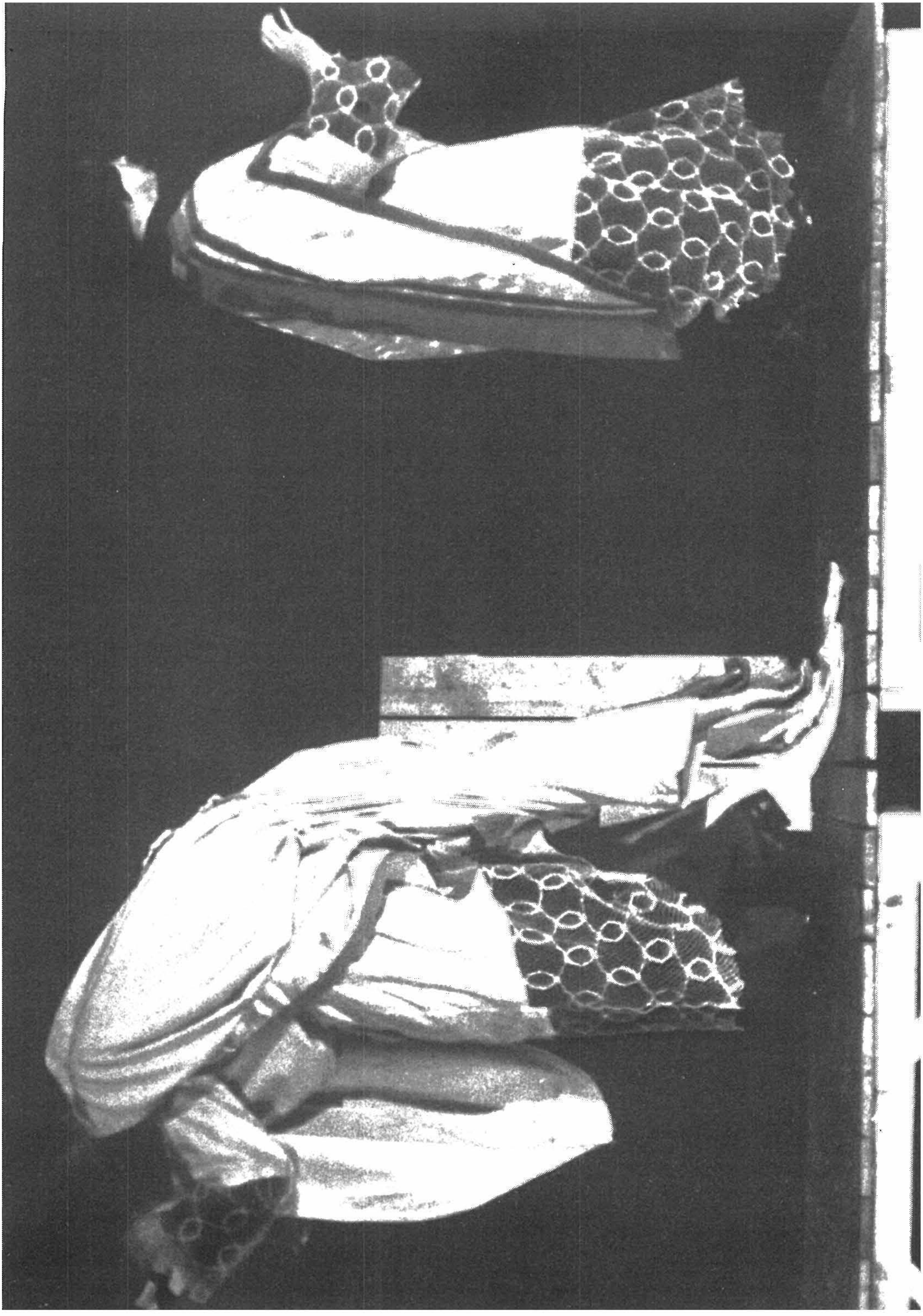
20. **Doctor Faust:** Faust, invizibil, asistă la banchetul Papei. Tronul papal este compus din cei doi Mefisto **(Antoni Jaholkowski, Rena Mirecka, Zbigniew Cynkutis și Ryszard Cieslak). Fot. Opiola-Moskwiak.**



21. **Doctor Faust:** Benvolio **(Ryszard Cieslak),** furios, distruge mobilierul și încearcă să-l asasineze pe Faust. **Fot. Opiola-Moskwiak.**



22. **Doctor Faust:** Faust îl calmează pe Benvolio **(Zbigniew Cynkutis şi Ryszard Cieslak). Fot. Opiola-Moskwiak.**
23. **Doctor Faust:** Cei doi Mefisto îl conduc pe Faust în Infern **(Antoni Jaholkowski, Zbigniew Cynkutis şi Rena Mirecka). Fot. Opiola-Moskwiak.** →





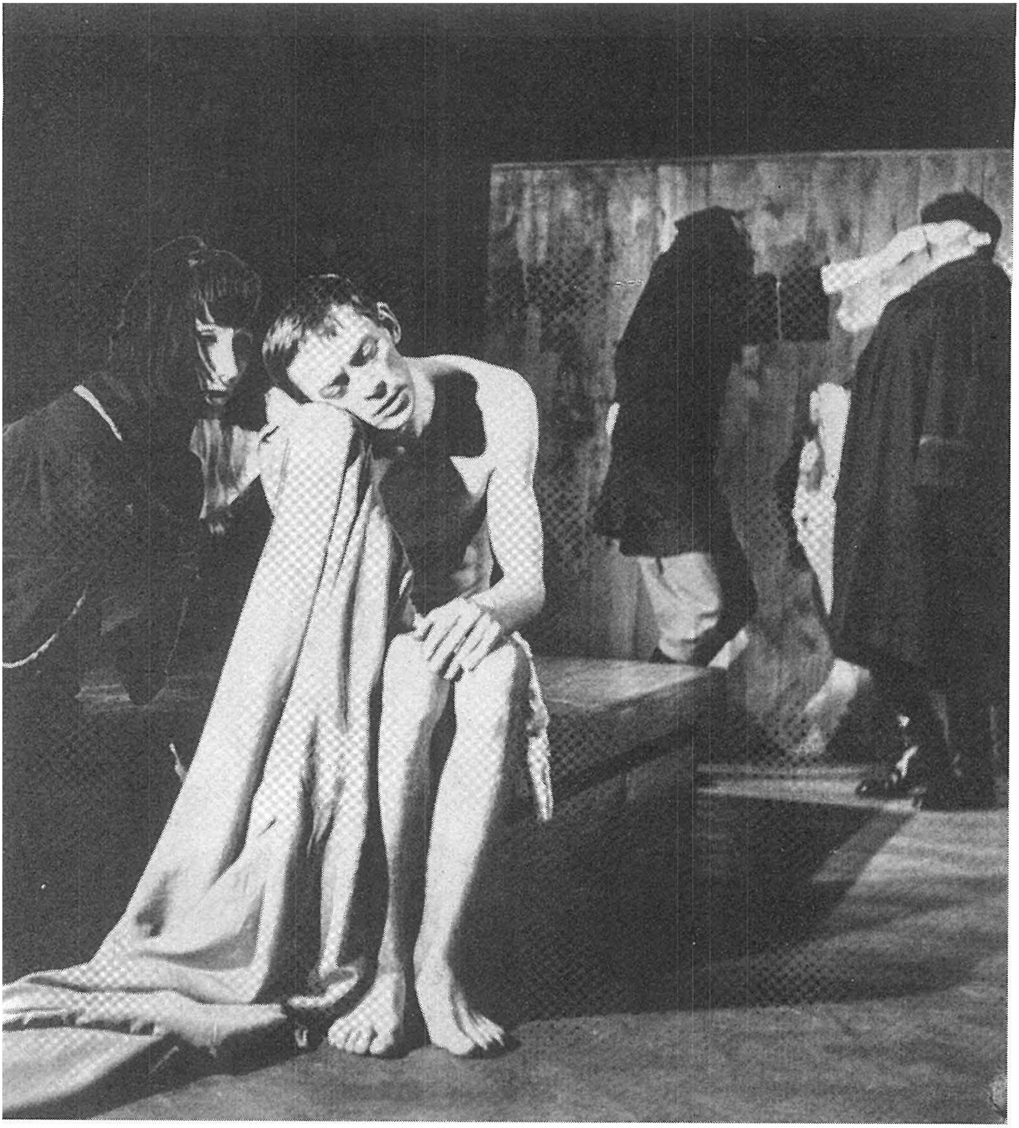
24. ***Prințul Constant:*** *Vedere generală a dispozitivului scenic.* Spectatorii curioși privesc ca și cum ar surprinde un act interzis. În centru, Primul Prizonier **(Stanislaw Sciersk). Fot. Bernand.**



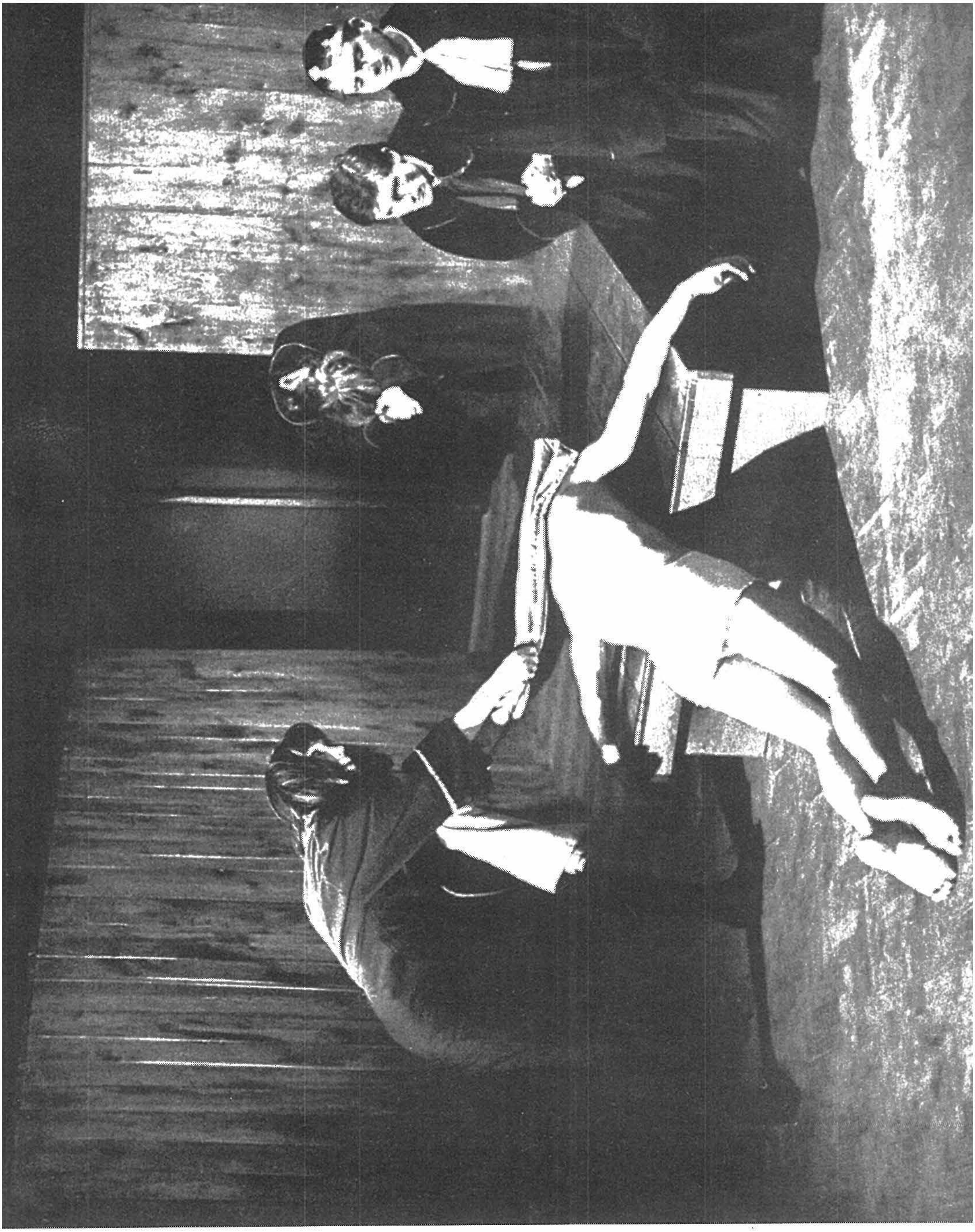
25. **Prinţul Constant:** Tortura Primului Prizonier. Dominaţi de un sentiment de fascinaţie şi de un spirit de rivalitate, călăii îşi asimilează victima la clanul lor. **Fot. Bernand.**

26. **Prinţul Constant:** Pietà. Prinţul Constant este îmbrăţişat de către unul dintre călăii săi. →
Fot. Teatr-Laboratorium.

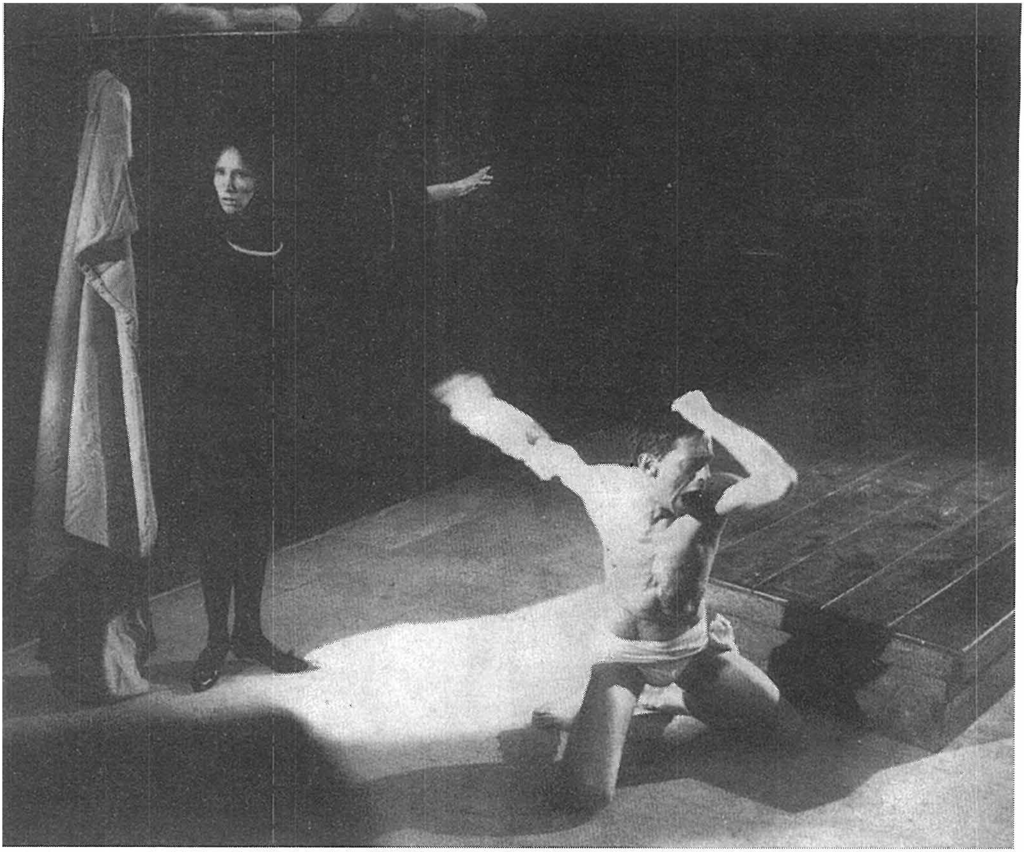




27. **Prinţul Constant:** Călăii îşi mărturisesc păcatele victimei lor. **(Rena Mirecka şi Ryszard Cieslak). Fot. Teatr-Laboratorium.**

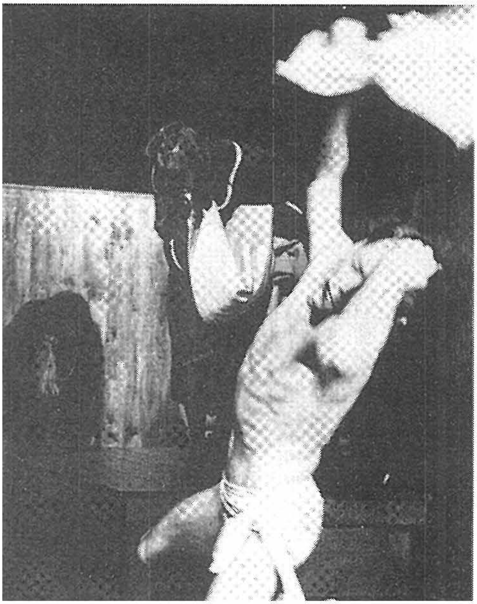


28. **Prințul Constant:** Prințul Constant **(Ryszard Cieslak),** refuzând să colaboreze cu călăii săi, este torturat în vreme ce curtezanii se roagă. **Fot. Teatr-Laboratorium.**

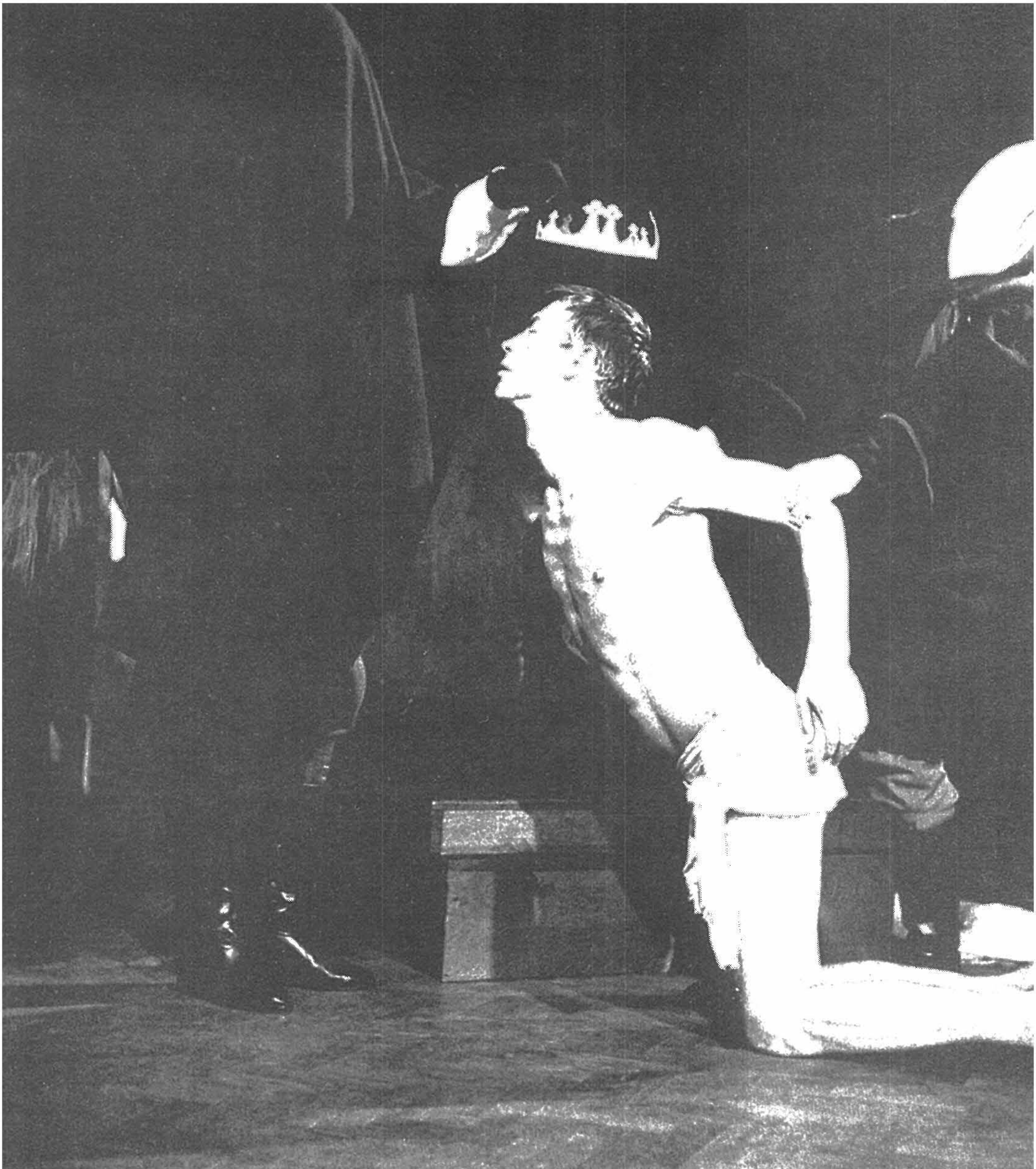


29.

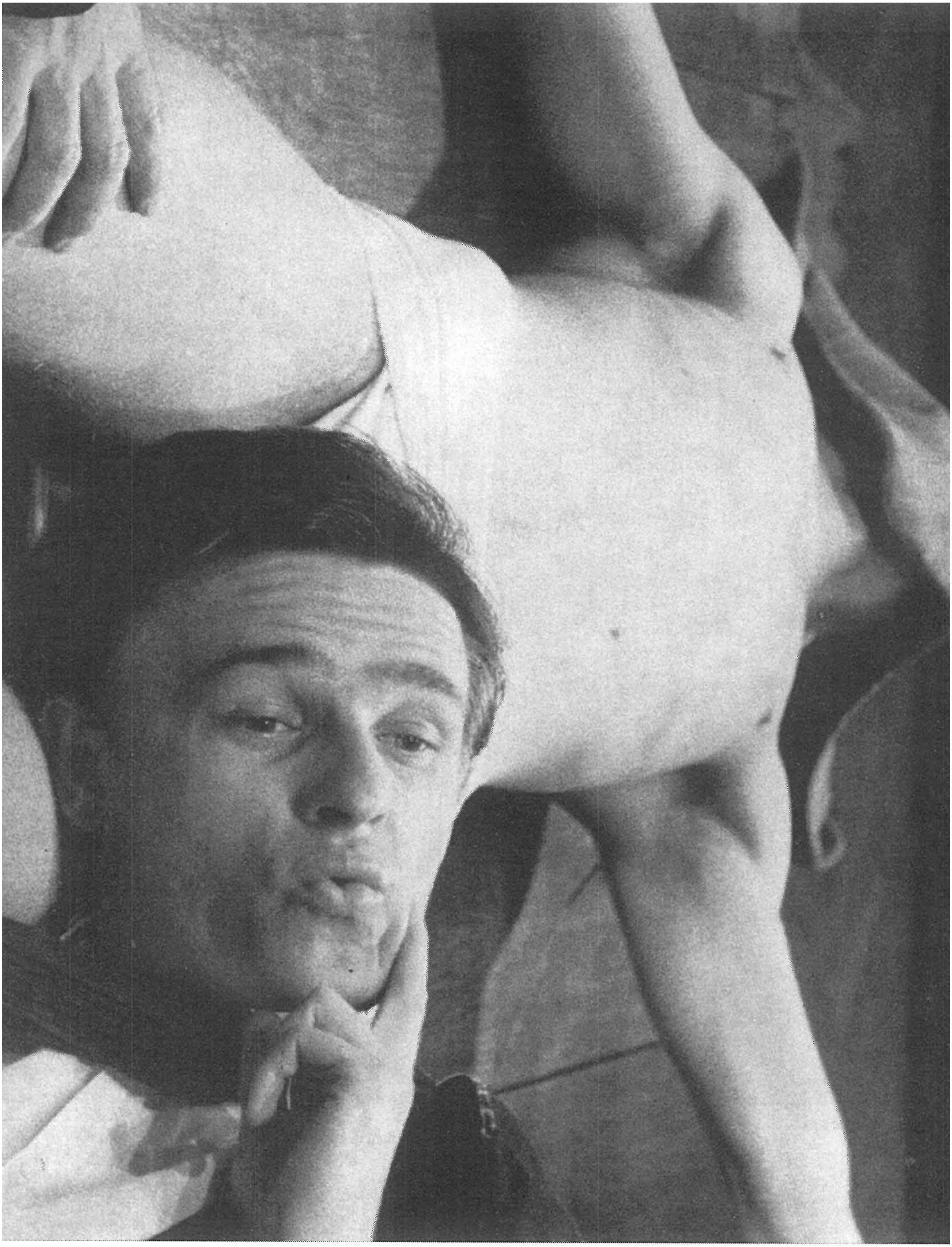
30.



29–30. **Prințul Constant:** Un bal la curte. Strigătele celui torturat constituie muzica menuetului **(Rena Mirecka și Ryszard Cieslak). Fot. Bernand.**



31. **Prinţul Constant:** Înainte de a martiriza Prinţul Constant, regele îi împrumută coroana pentru a obţine iertarea sa. **Fot. Teatr-Laboratorium.**



32. **Prinţul Constant:** Prinţul Constant este mort. A sosit momentul apoteozei şi timpul de a ucide pe alţii în numele lui. **Fot. Samosiuk.**

MONOLOGURILE LUI RYSZARD CIESLAK ÎN ROLUL PRINȚULUI CONSTANT: ETAPE CĂTRE CULME

Fot. Teatr-Laboratorium. 33–40. →

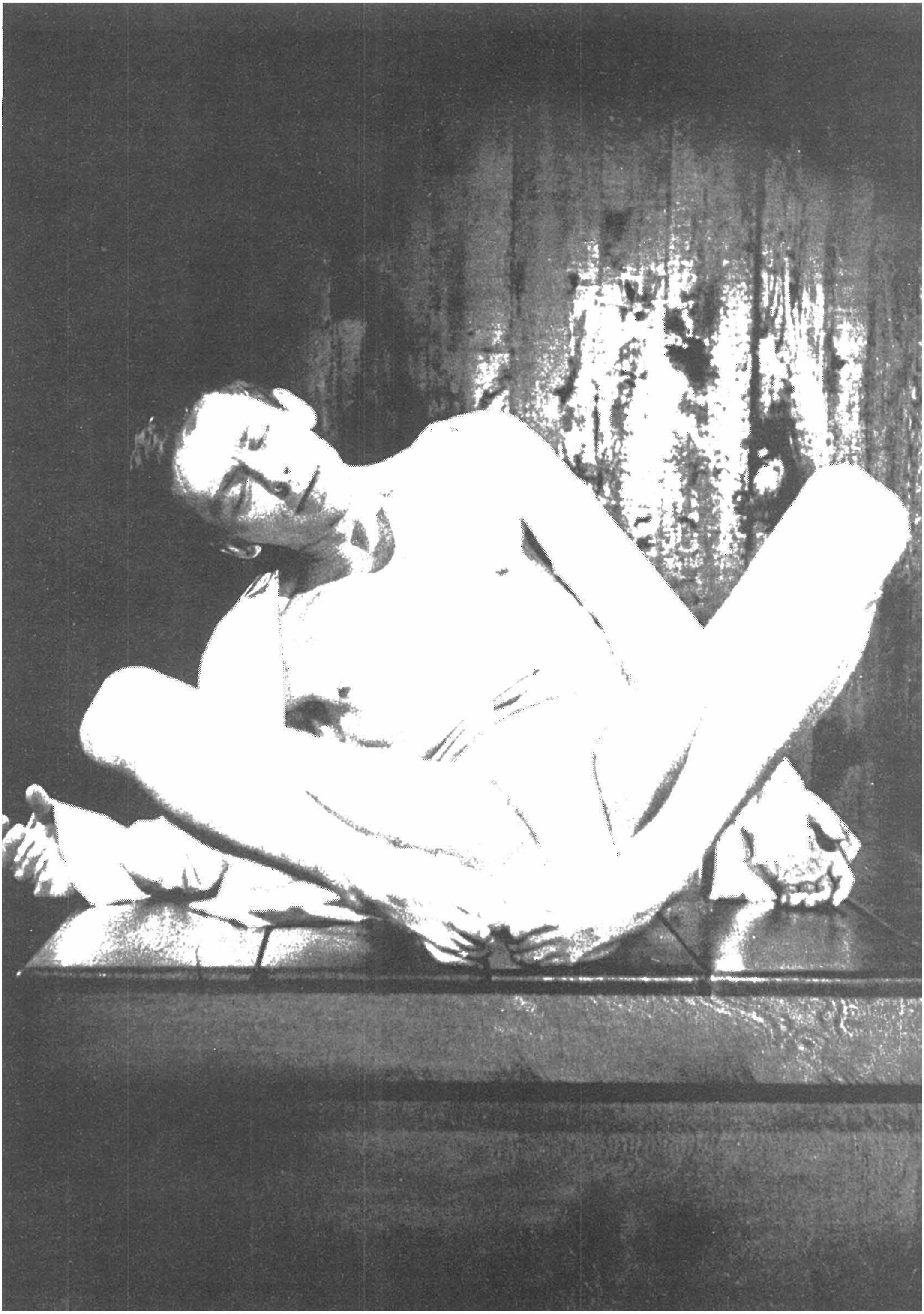
După părerea mea, forța, mai mult încă, succesul **Prințului Constant** se datorează în mod fundamental personajului principal. În creația actorului, elementele esențiale ale teoriei lui Grotowski capătă forme precise și tangibile care se verifică nu numai în demonstrația metodei sale, dar de asemenea și în frumoasele roade pe care le-a produs.

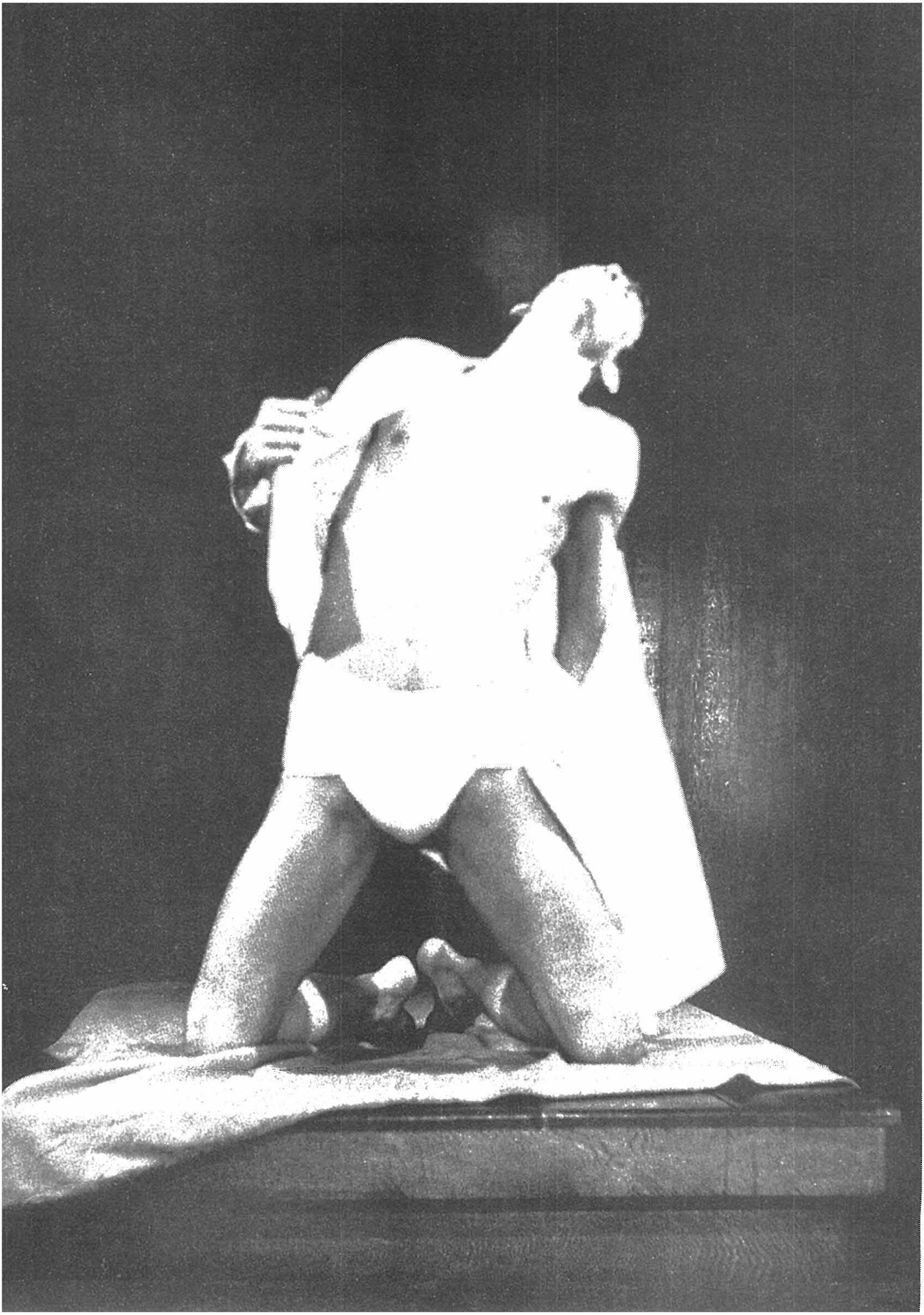
În realitate, esența acesteia nu rezidă în faptul că actorul face un uzaj uimitor de vocea sa, nici în maniera de a-și utiliza corpul aproape gol pentru a sculpta forme mobile, surprinzătoare prin expresivitatea lor; nici în felul în care tehnica corpului și a vocii formează o unitate în timpul lungilor monologuri exhaustive care se învecinează vocal și fizic cu acrobația; este vorba de ceva foarte diferit.

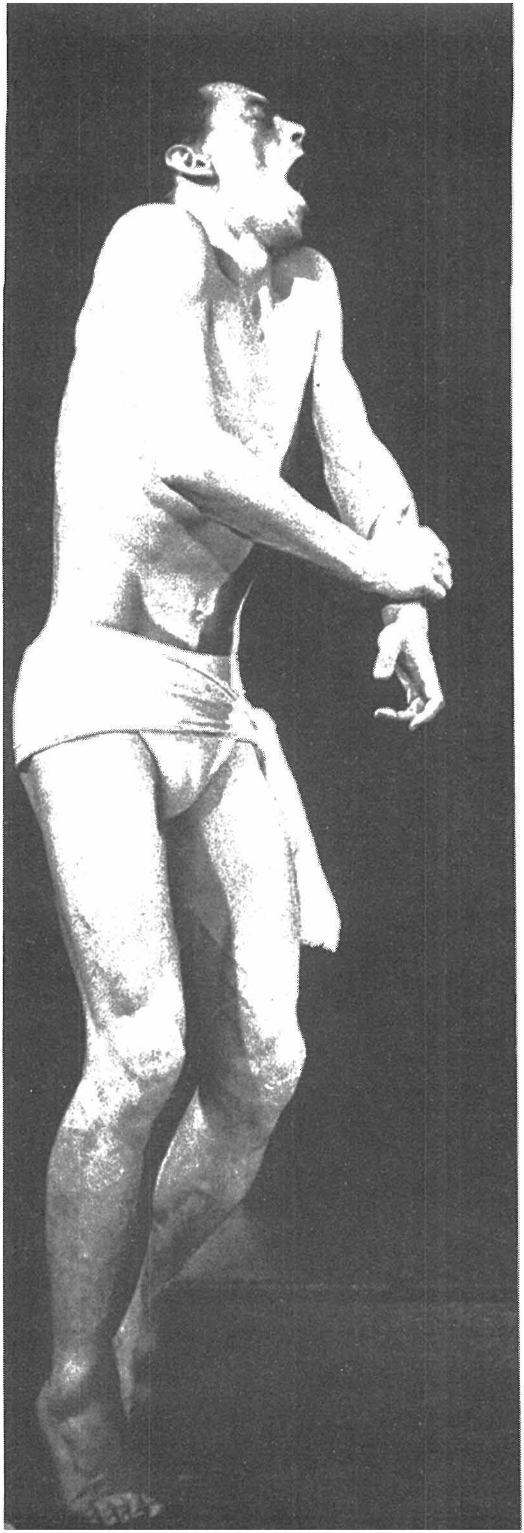
Am urmărit întotdeauna – și am subliniat adesea – rezultatele tehnice remarcabile obținute de Grotowski în munca sa cu actorul. Cu toate acestea, am rămas întotdeauna sceptic în ceea ce privește argumentele pe care le utilizează comparând munca actorului cu un act psihic de transgresiune, o explorare, o sublimare, o ecloziune a substanțelor psihice din profunzimi. Totuși, creația lui Ryszard Cieslak, a tulburat acest scepticism.

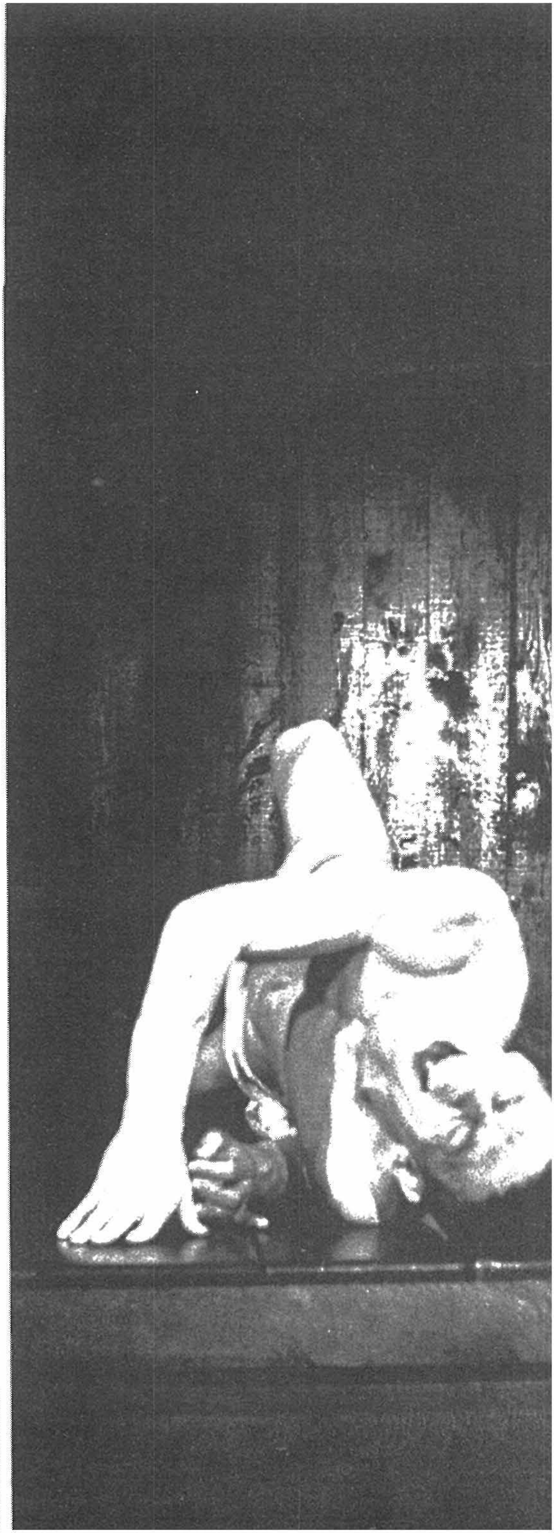
În profesia mea de critic de teatru, nu am simțit niciodată până acuma nevoia de a întrebuința o expresie devenită banală și arhi-cunoscută care, în acest caz special, devine un simplu adevăr: această creație este „inspirată". Nu pot să mă împiedic să consider acest cuvânt cu o oarecare surpriză, examinându-l printr-o lentilă ce-l mărește, dar dacă acest termen își are într-adevăr un loc legitim în lumea criticii teatrale, nu voi găsi fără îndoială niciodată o ocazie mai bună de a-l întrebuința. Până în prezent, am acceptat cu rezervă termeni ca „sfințenie laică", „act de umilință", „purificare", întrebuințați de Grotowski. Astăzi, admit că ei pot fi perfect aplicați personajului Prințului Constant. Un fel de iluminare psihică emană din actor. Nu pot să găsesc o altă definiție. În momentele culminante ale rolului, tot ce este tehnică este iluminat din interior, o lumină, ceva realmente imponderabil. În orice clipă actorul ar putea să se ridice în aer... Este în stare de grație. Și totul în jurul lui, „teatrul cruzimii" cu blasfemele și excesele sale este transformat într-un teatru în stare de grație.

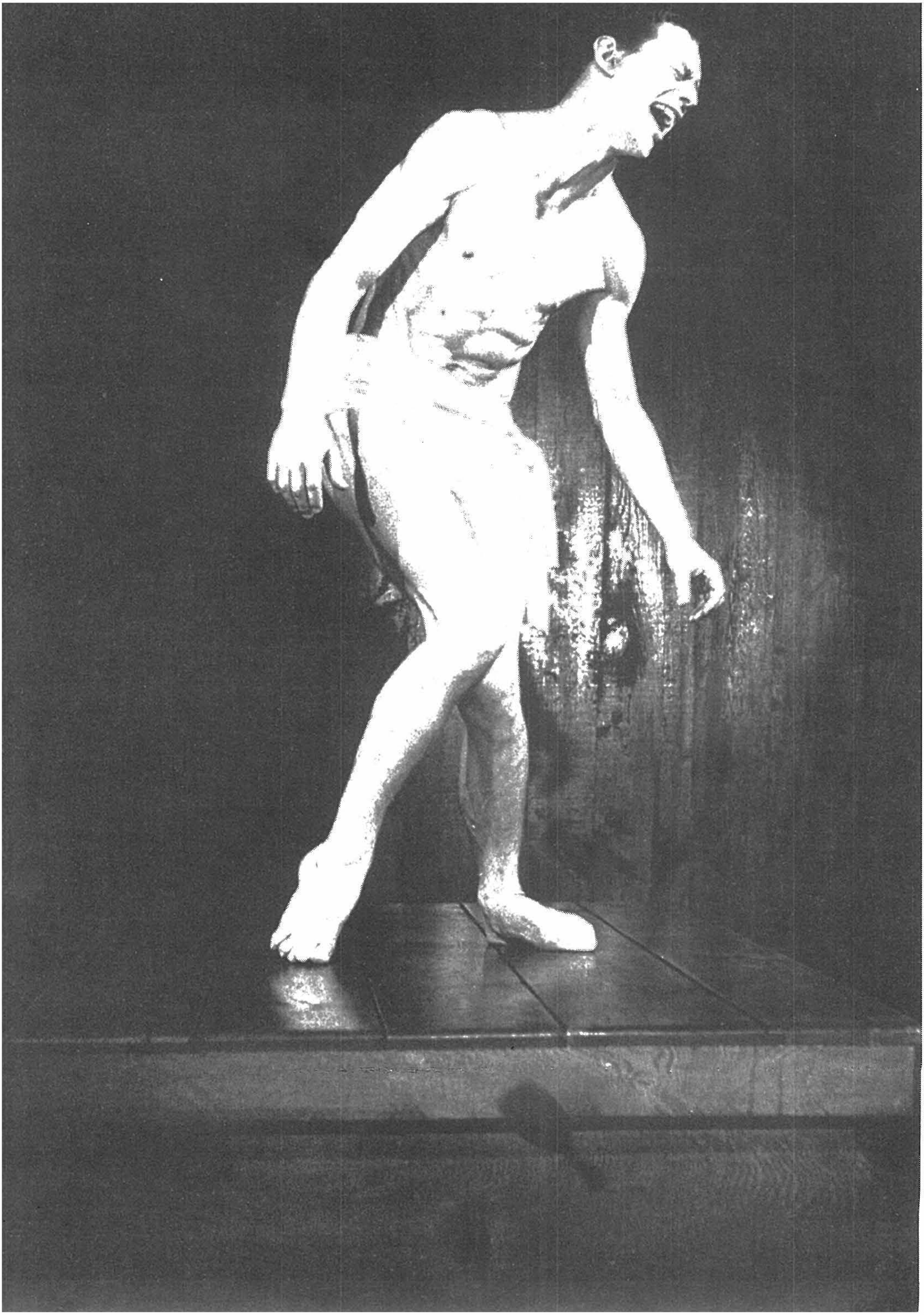
Joseph Kelera,
Odra XI, 1965

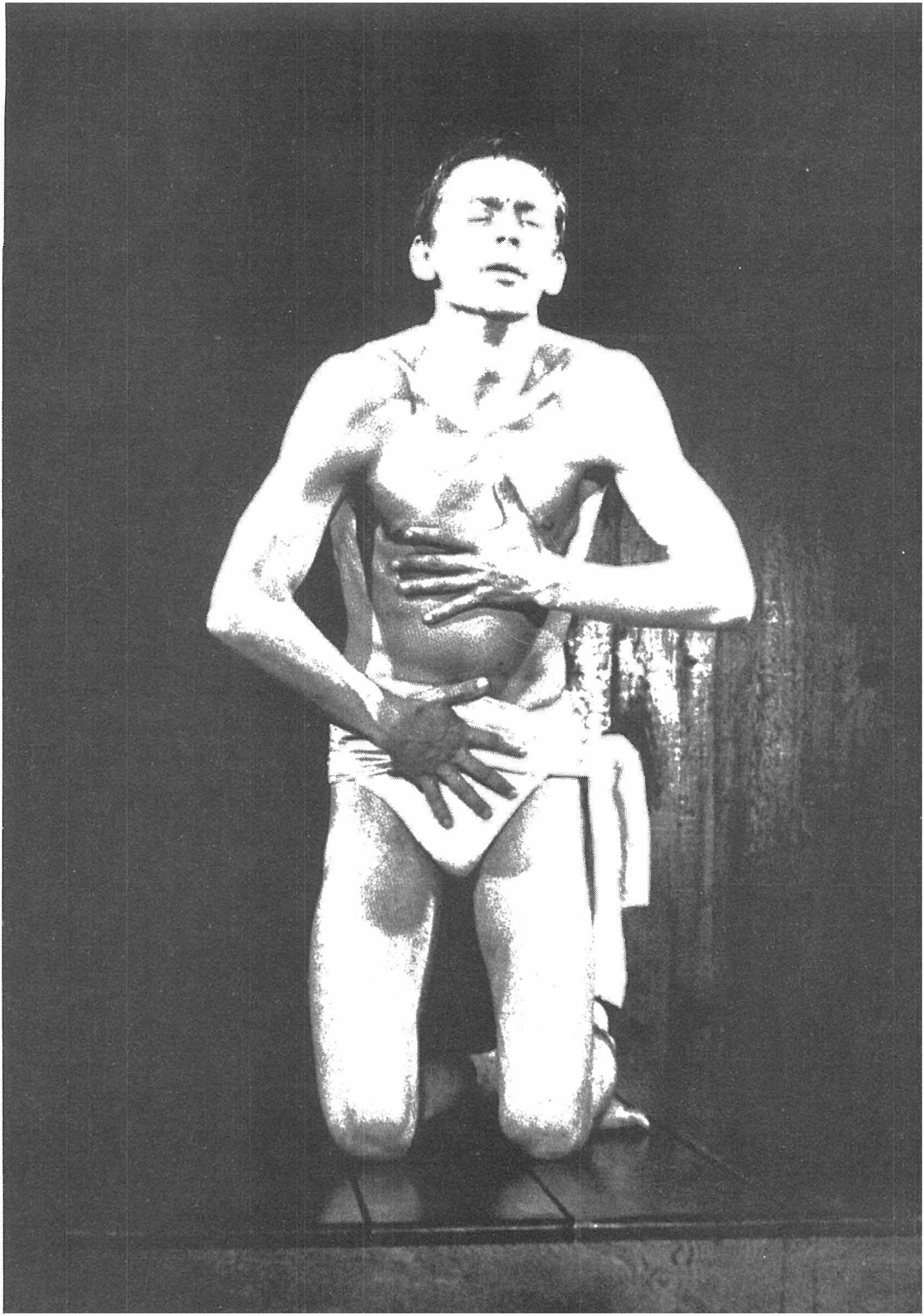


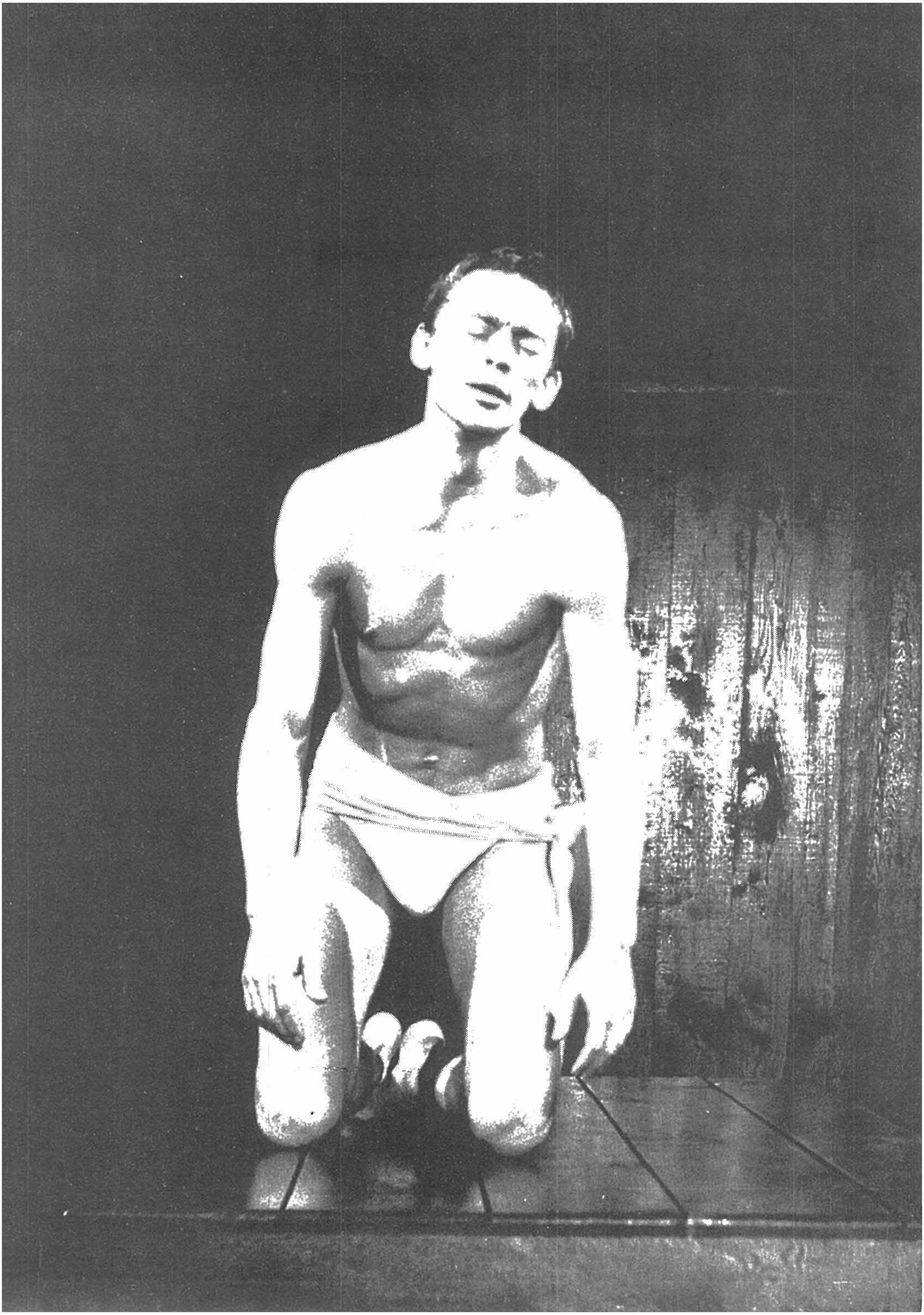


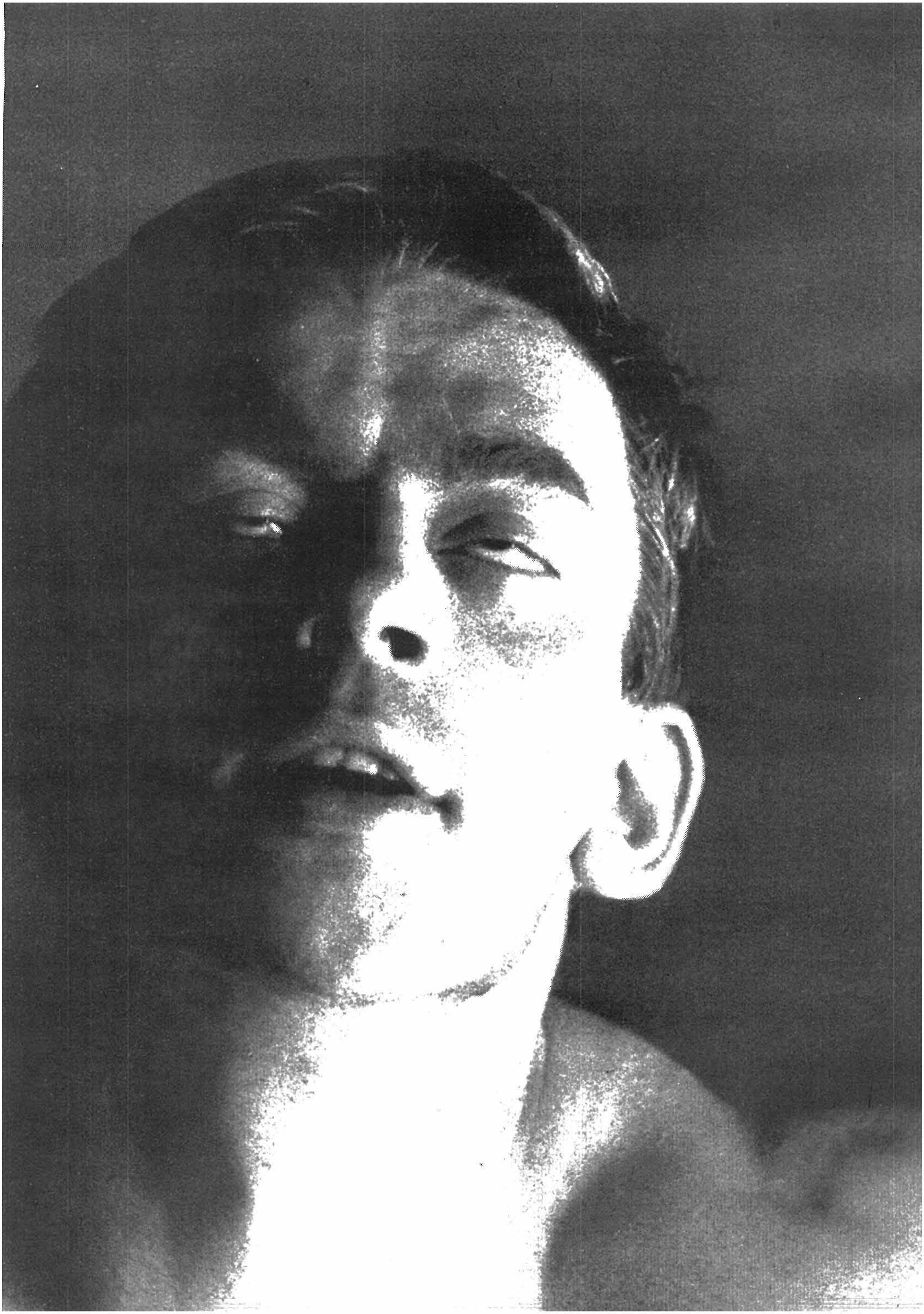




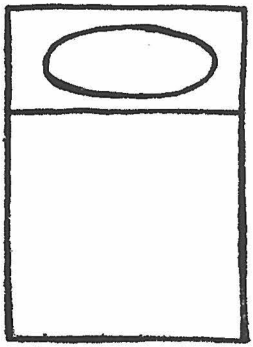




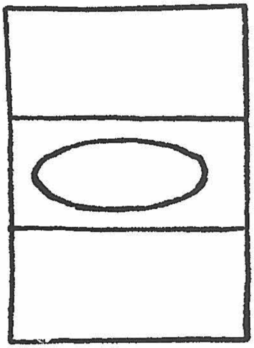




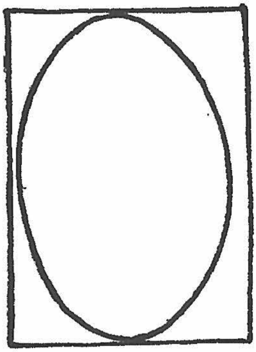
Aceste desene au fost imprimate într-o broșură publicată de Jerzy Grotowski **în 1962 în câteva exemplare, adresate colaboratorilor săi cei mai apropiați, pentru a vizualiza ideile sale în ceea ce privește spațiul teatral și relațiile între actori și spectatori.**



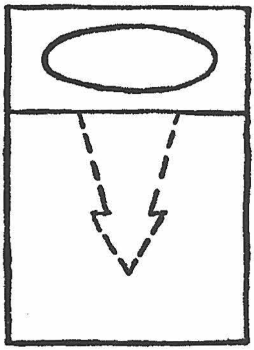
41.



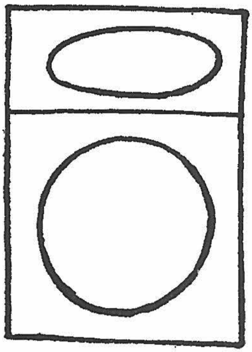
42.



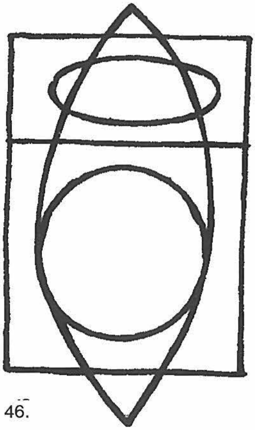
43.



44.



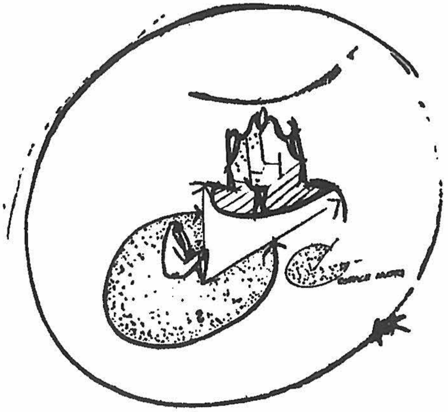
45.



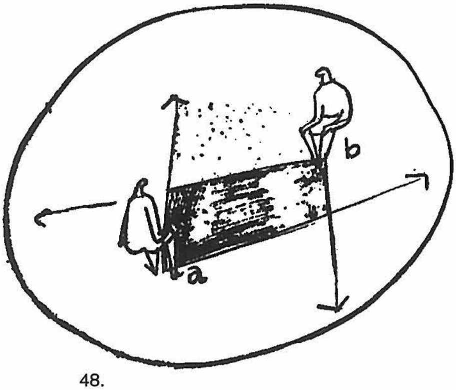
46.

41. Scenă **à l'italienne.** Actorii sunt separați de public și acționează întotdeauna în interiorul unei suprafețe determinate, care nu se modifică.
42. Teatru **în cerc** (scena centrală). Cu toate că poziția scenei se schimbă, bariera între actori și spectatori persistă.
43. *Teatrul Laborator. Actori și spectatori nu mai sunt separați. Toată sala devine scenă și în același timp* sală pentru spectatori.
44. În timpul perioadei de reformă a teatrului de la începutul secolului, s-au făcute tentative pentru a aduce din timp în timp actorii printre spectatori **(de către Meyerhold, Piscator și de alții).** Cu toate acestea, scena rămâne centrul acțiunii.
45. Spectatorii sunt considerați ca un ansamblu de participanți potențiali. Actorii li se adresează și pot, după situație, să se găsească în mijlocul lor.
46. Teatrul Laborator. Aici, regizorul păstrează în minte întotdeauna că are de dirijat două „ansambluri": actorii și spectatorii. Spectacolul rezultă din integrarea celor două „ansambluri".

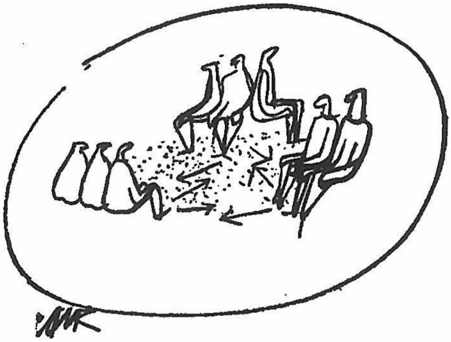
47. Scena **a l'italienne** tradițională: spațiul nu este exploatat decât în mod parțial.



47.



48.



49.

48, 49. Osmoza între actori și spectatori obligă de asemenea spectatorii să se observe unii pe alții. Iată două exemple de relații acustice și vizuale între ei.

50. Relație între actori **(în negru)** și spectatori. Aceștia din urmă sunt integrați în acțiunea scenică și sunt considerați ca elemente specifice ale spectacolului.



Spectatori

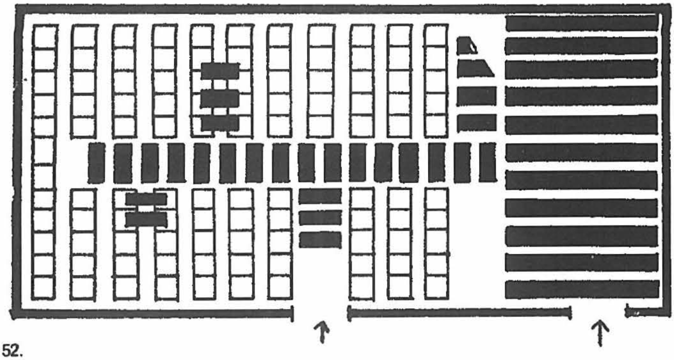
Actori



51.

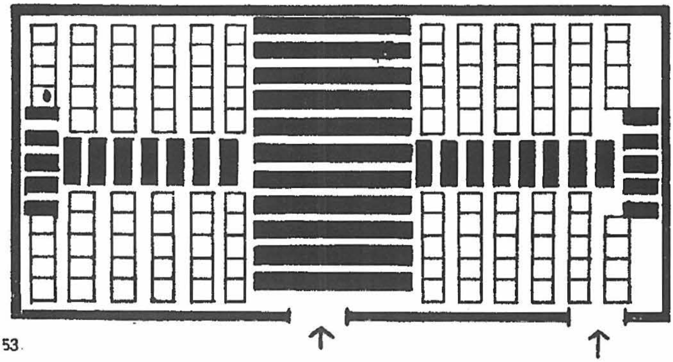
51. Privire asupra acțiunii scenice pentru **Strămoșii** de Mickiewicz, arătând relația între actori și spectatori. Spectatorii **(în alb)** sunt răspândiți în sală.

Cucerirea spațiului la Teatrul Laborator, plecând de la scena **à l'italienne** și până la exploatarea totală a întregii săli chiar printre spectatori.
În negru: locurile de acțiune ale actorilor.
În alb: spectatorii.



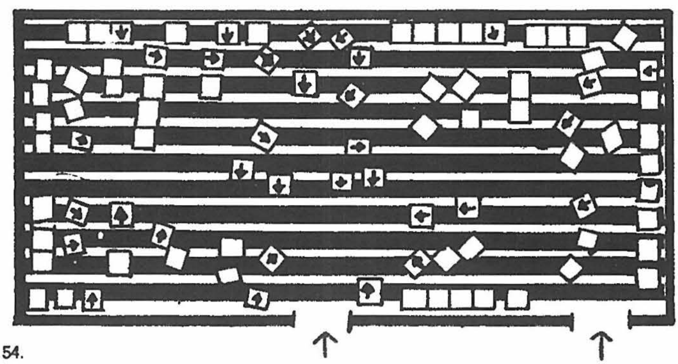
52.

52. **Cain,** bazat pe textul lui Byron.



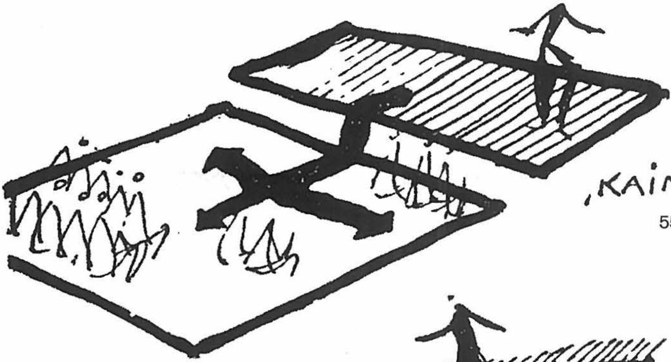
53.

53. **Sakuntala,** după textul lui Kalidasa.

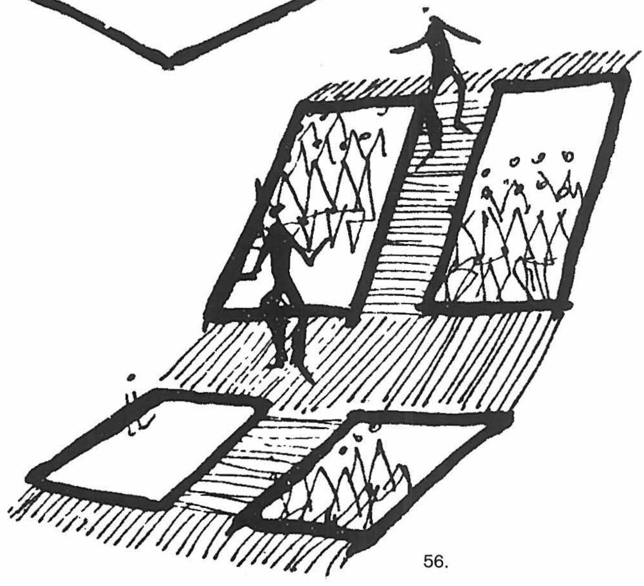


54.

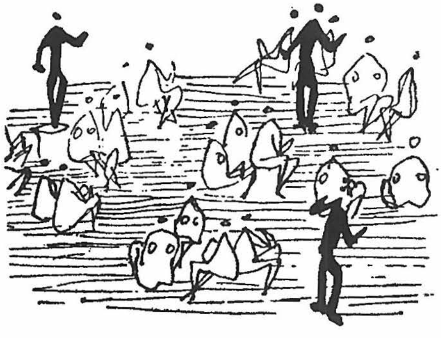
54. **Strămoșii,** după textul lui Mickiewicz.



55.

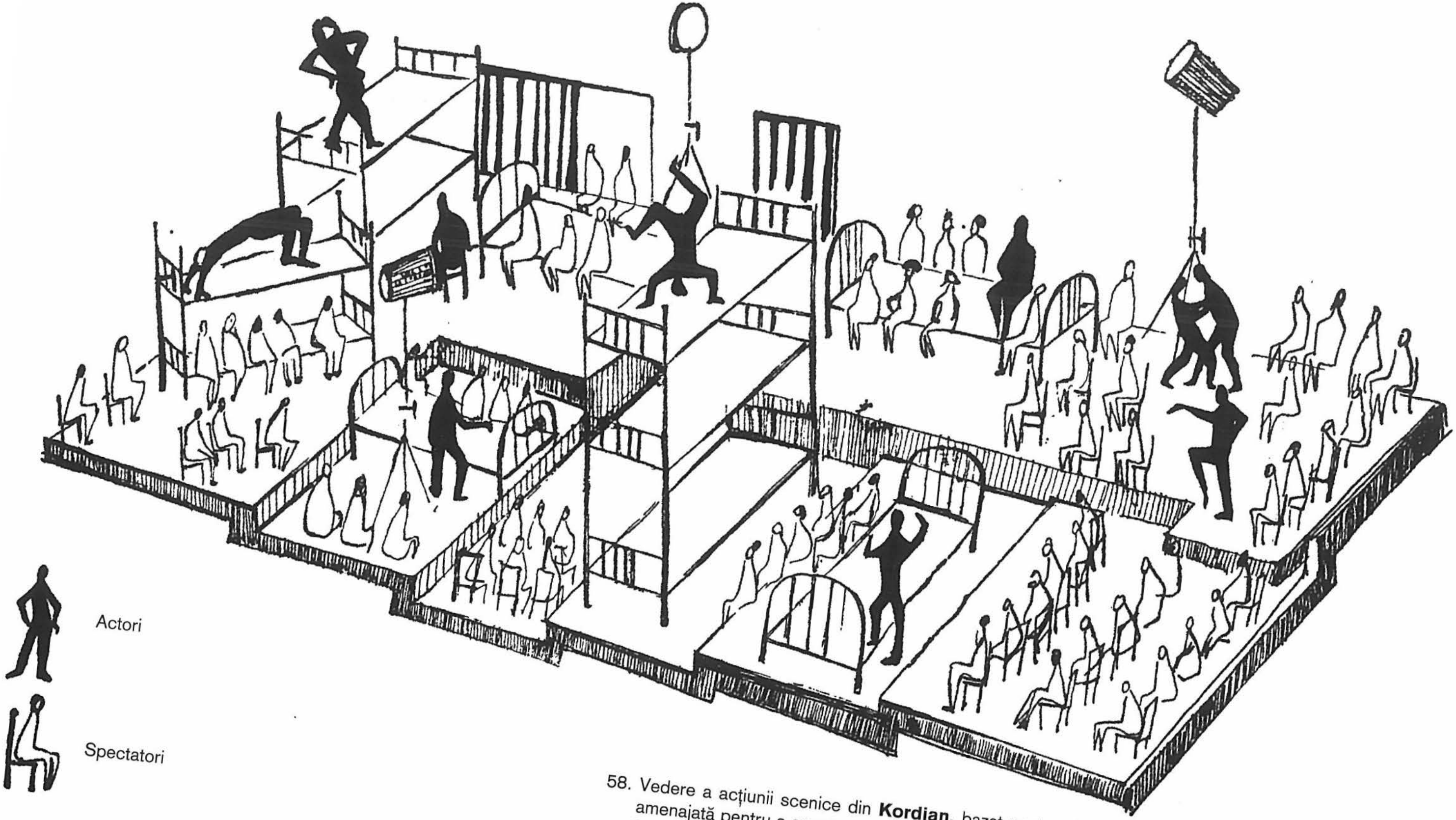


56.



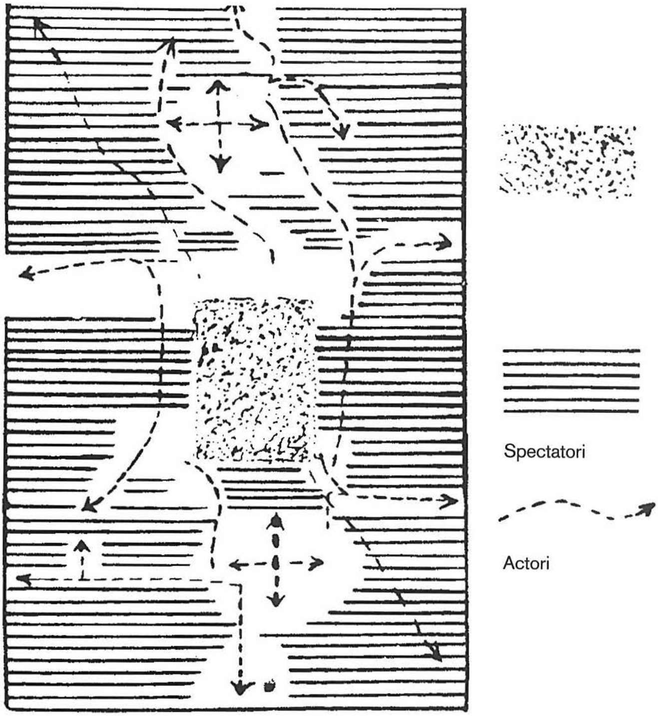
57.

55. **(Kain)**, 56. **(Sakuntala)** și 57. **(Strămoșii)**

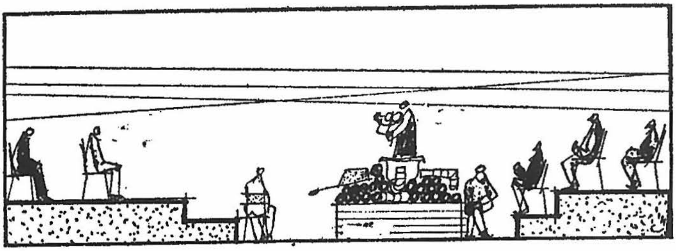


58. Vedere a acțiunii scenice din **Kordian,** bazat pe textul lui Slowacki. Toată sala este amenajată pentru a sugera interiorul unui spital psihiatric. Spectatorii, ca pacienți, sunt încorporați în această structură.

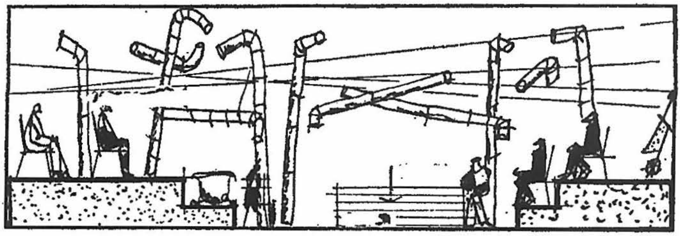
59. Diagrama arătând mişcarea şi locurile de acţiune în **Akropolis,** după textul lui Wyspianski.



59.

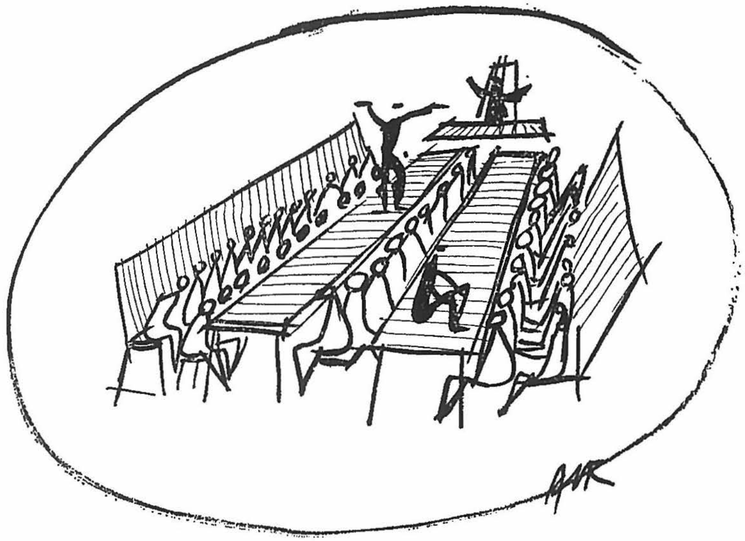


60.

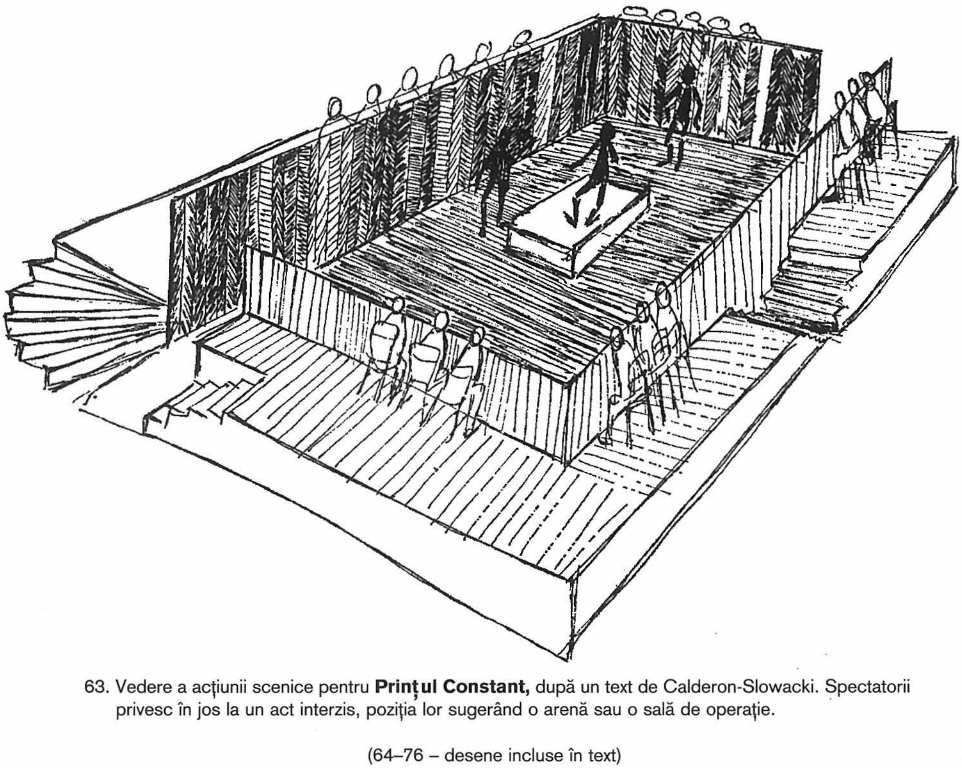


61.

60. **Akropolis:** sala la începutul spectacolului.
61. **Akropolis:** sala la sfârşitul spectacolului.



62. Vedere a acțiunii scenice pentru **Doctor Faust,** după textul lui Marlowe. O oră înainte de moartea sa, Faust oferă un ultim dineu prietenilor săi (spectatorii).

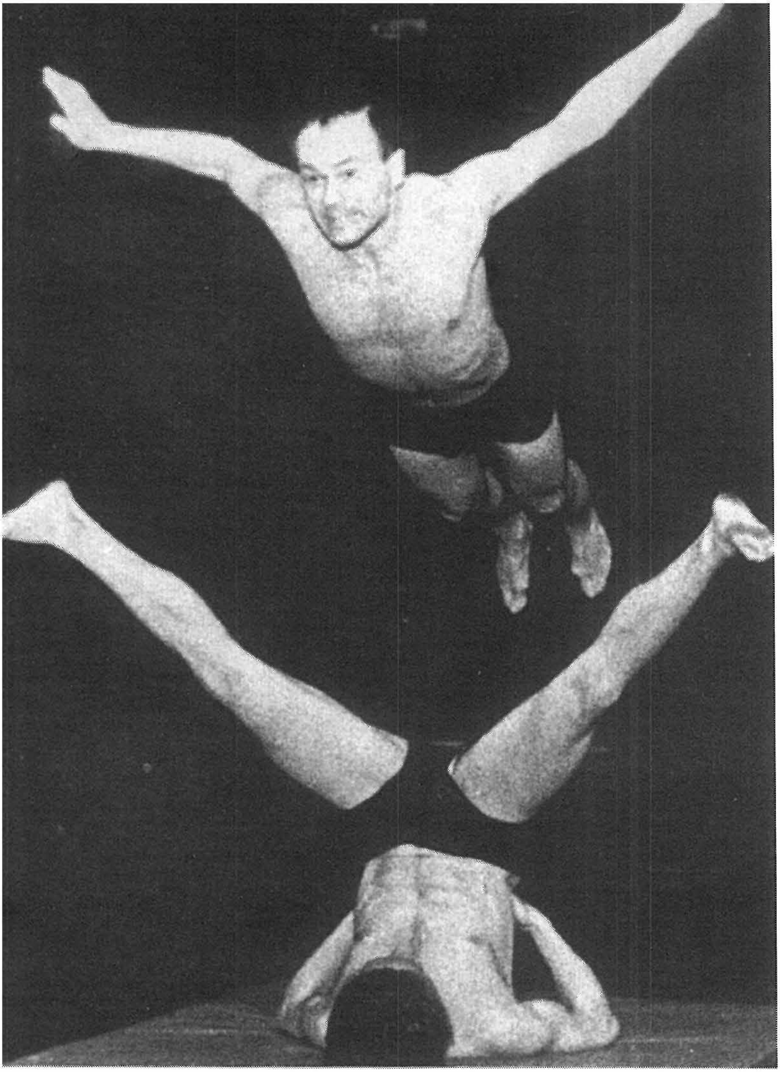


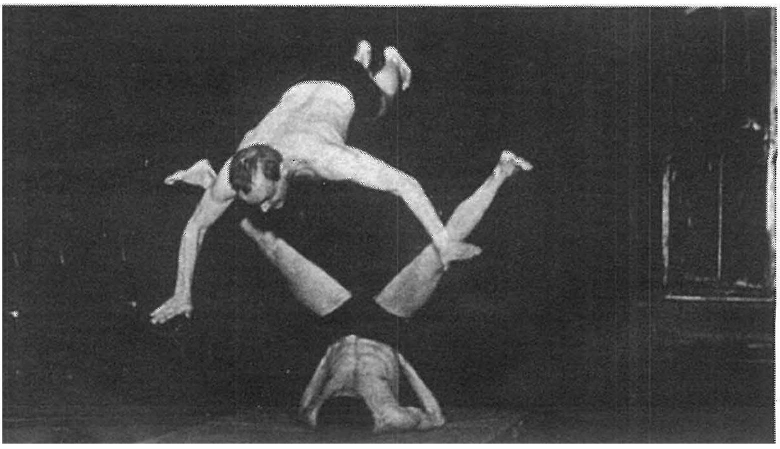
63. Vedere a acțiunii scenice pentru **Prințul Constant,** după un text de Calderon-Slowacki. Spectatorii privesc în jos la un act interzis, poziția lor sugerând o arenă sau o sală de operație.

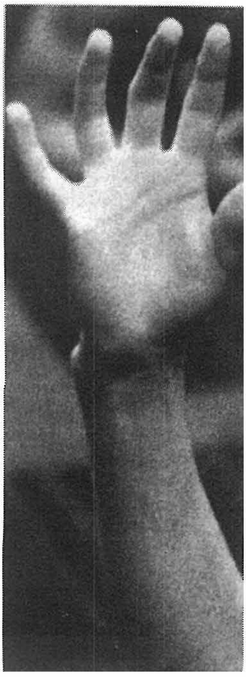
(64–76 – desene incluse în text)

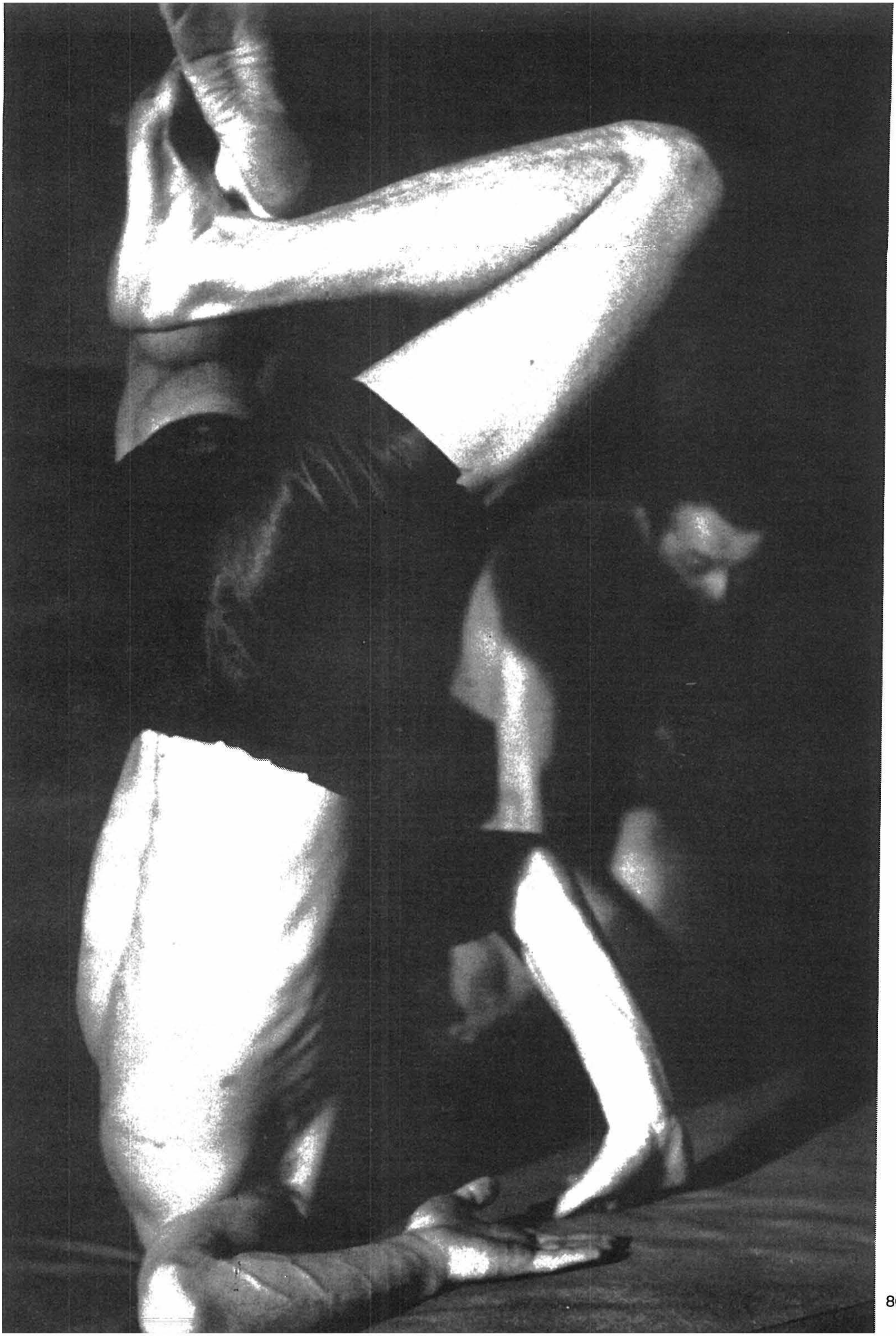
77–92. Antrenament.

77. |
---|---
78. | 79.



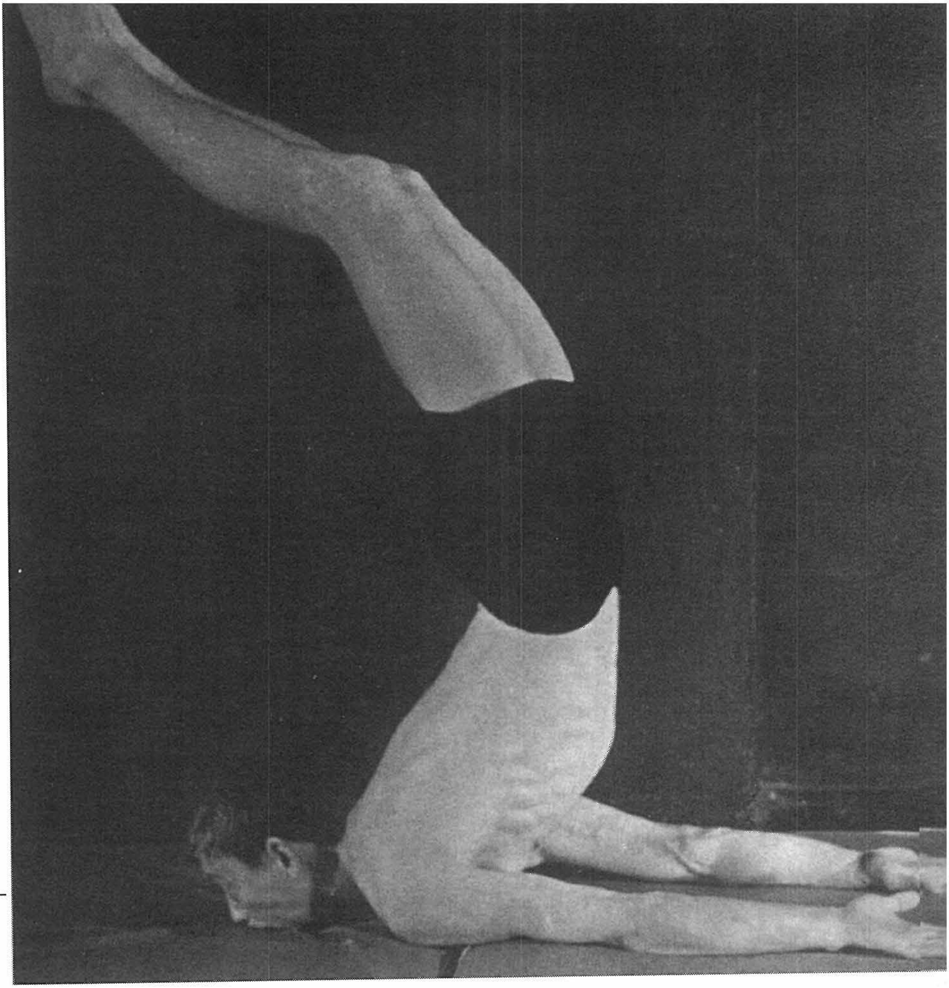




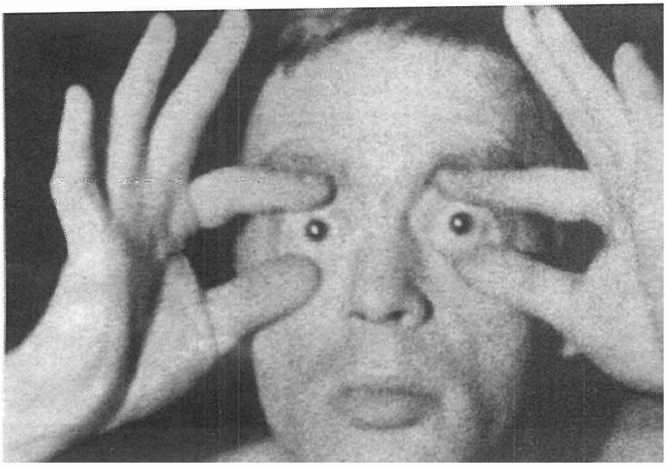


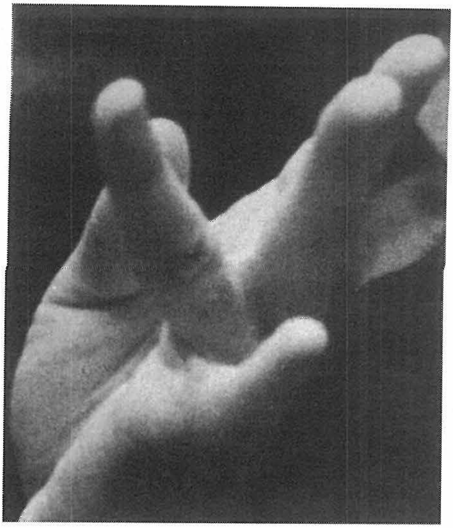
81.

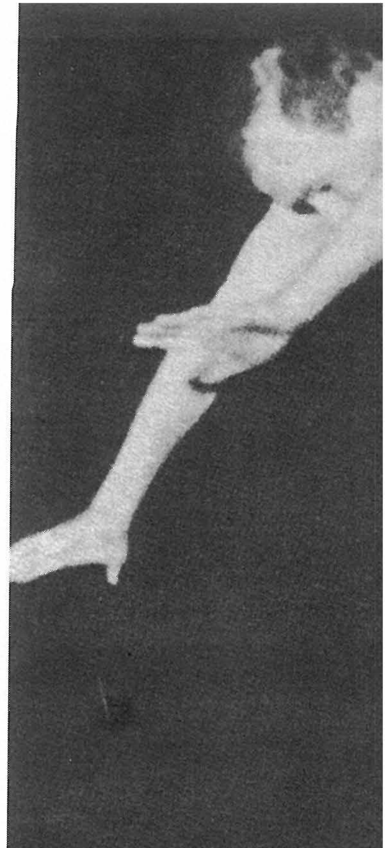
82. 83.

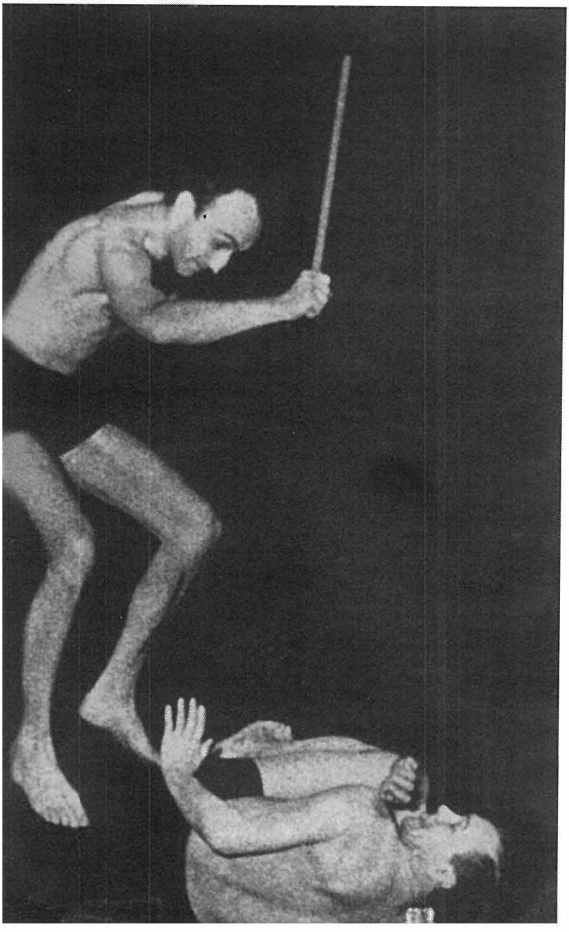






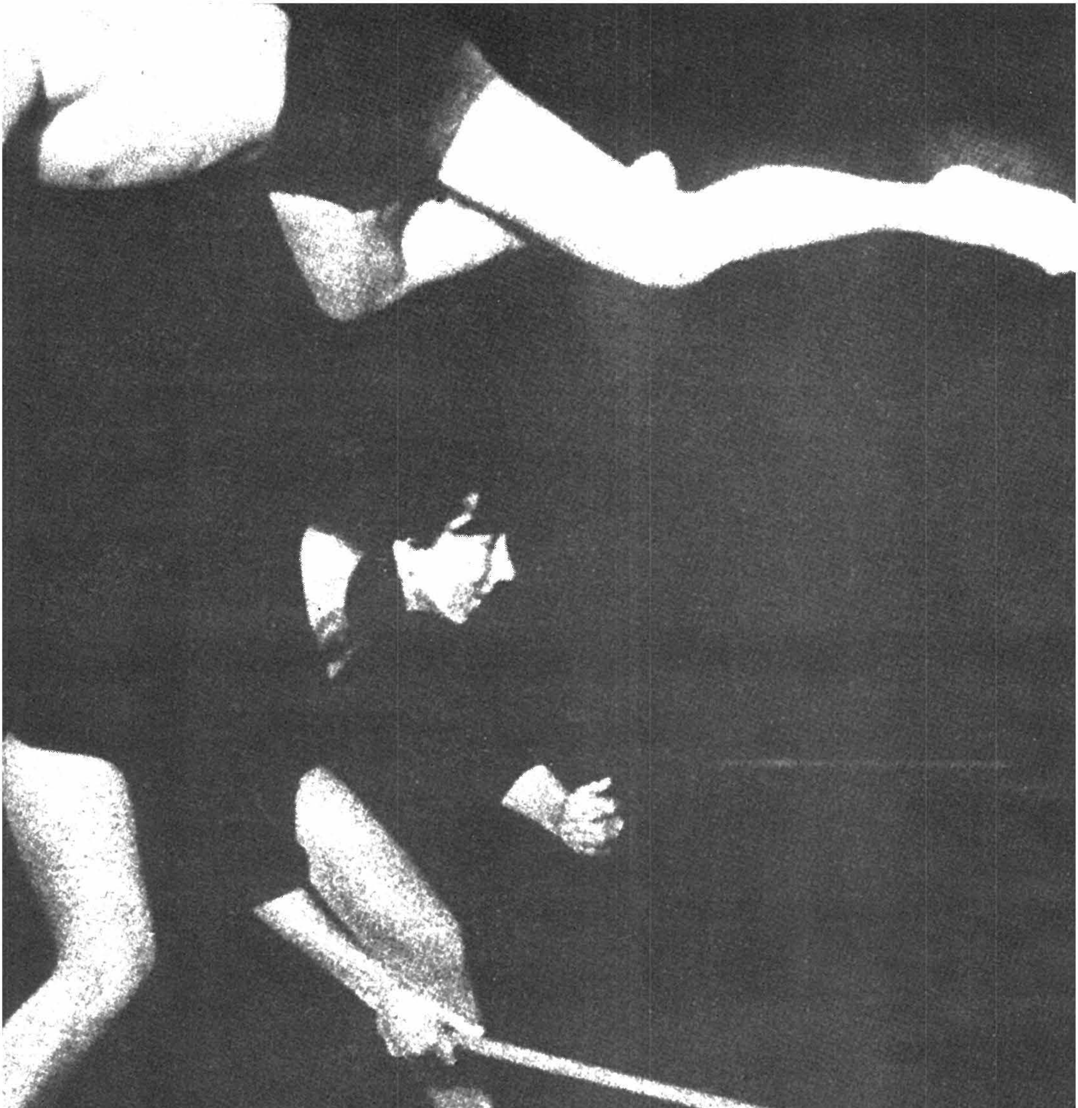


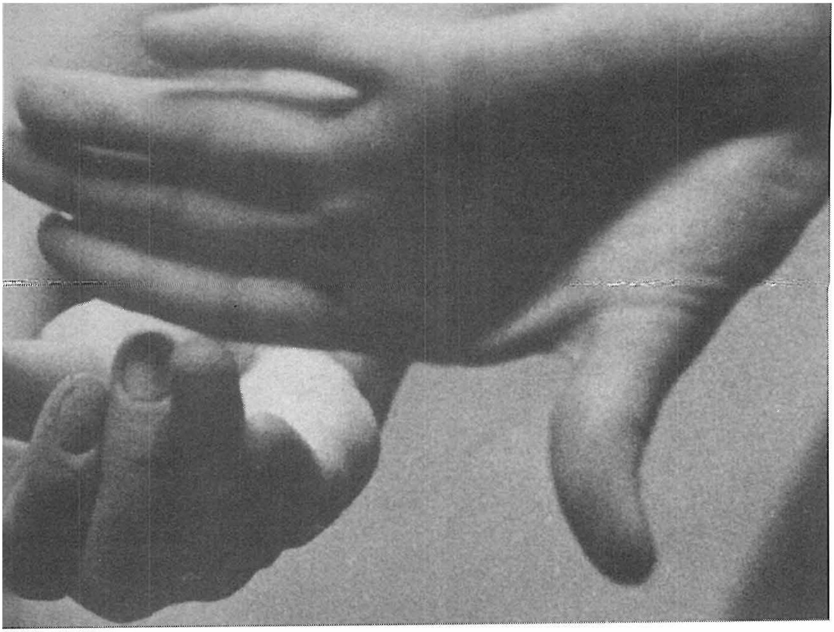


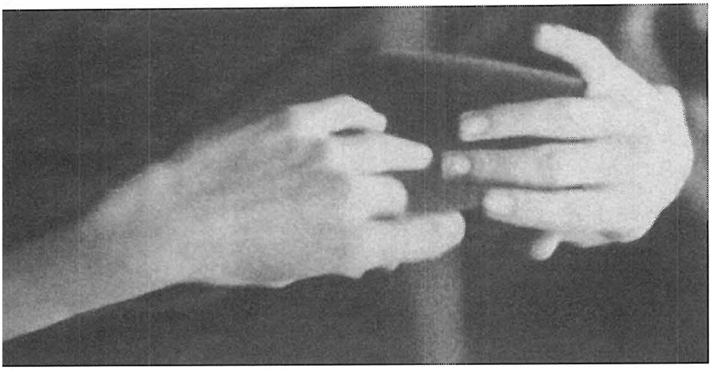


84. | 85.

86.



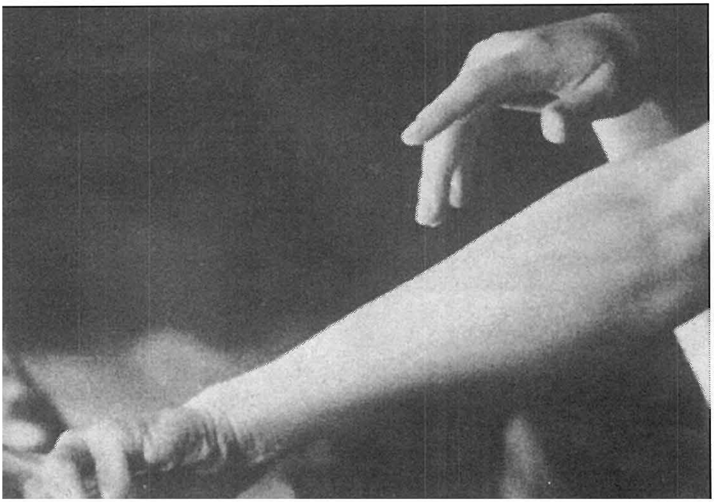




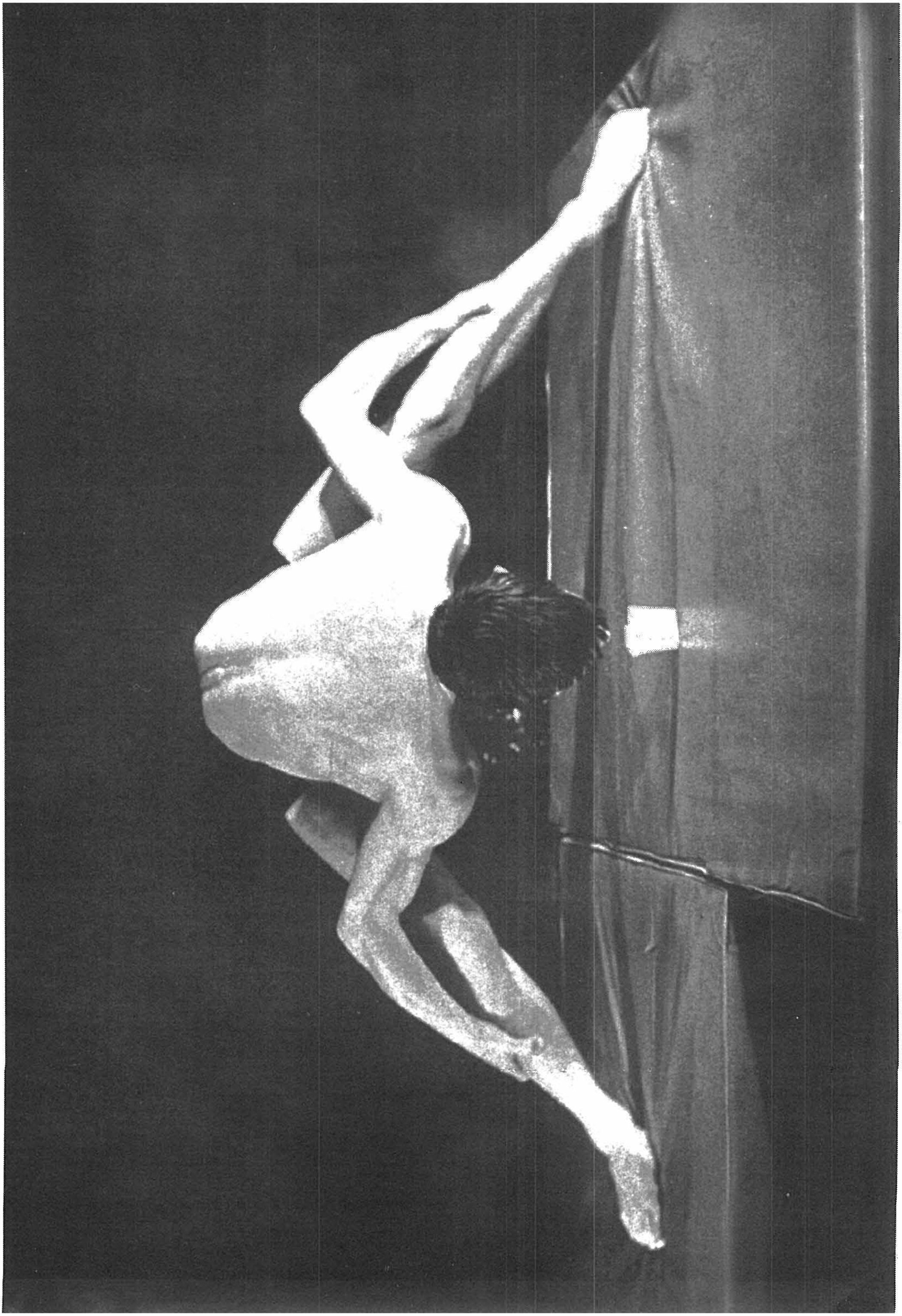
87.

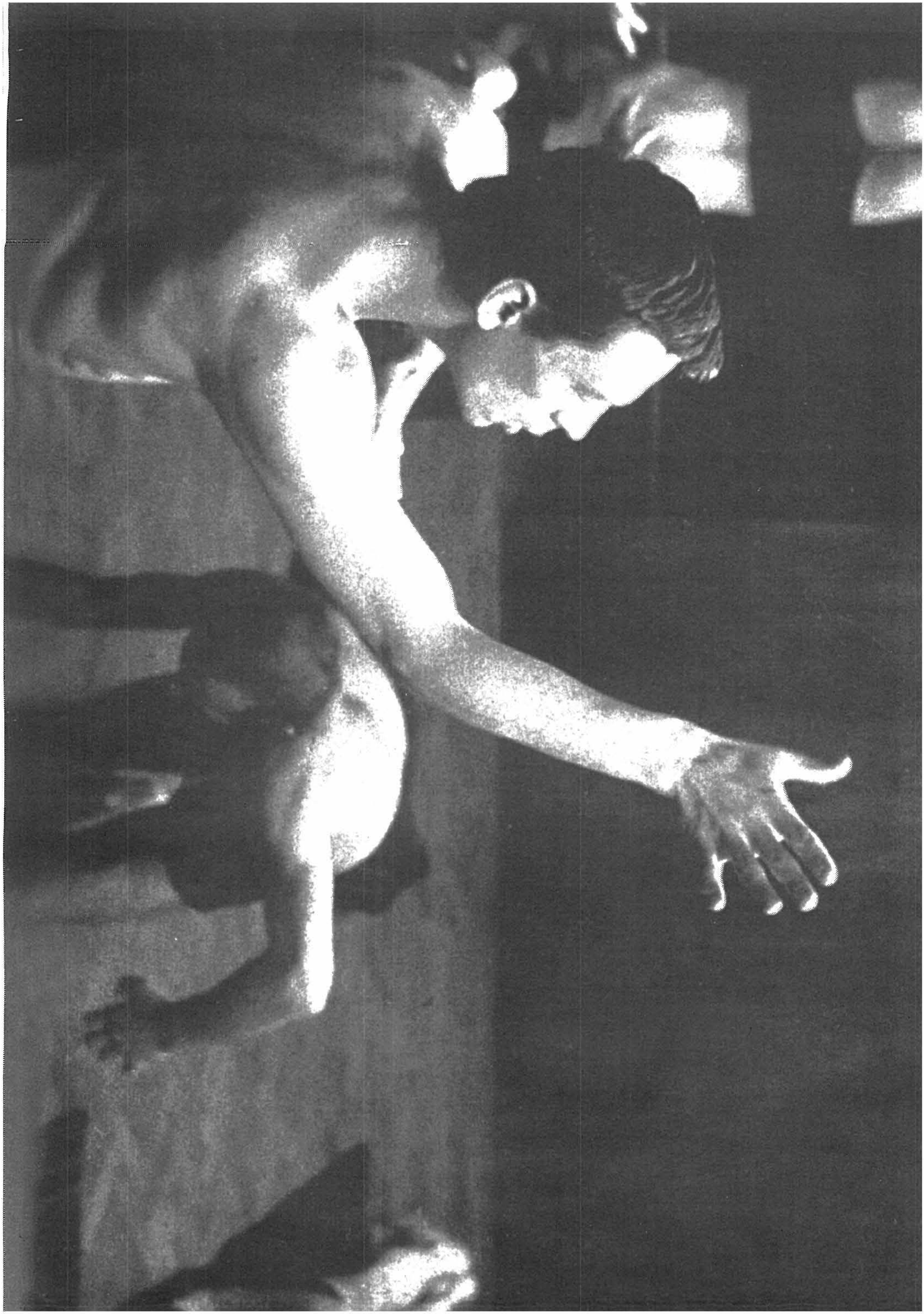
88.

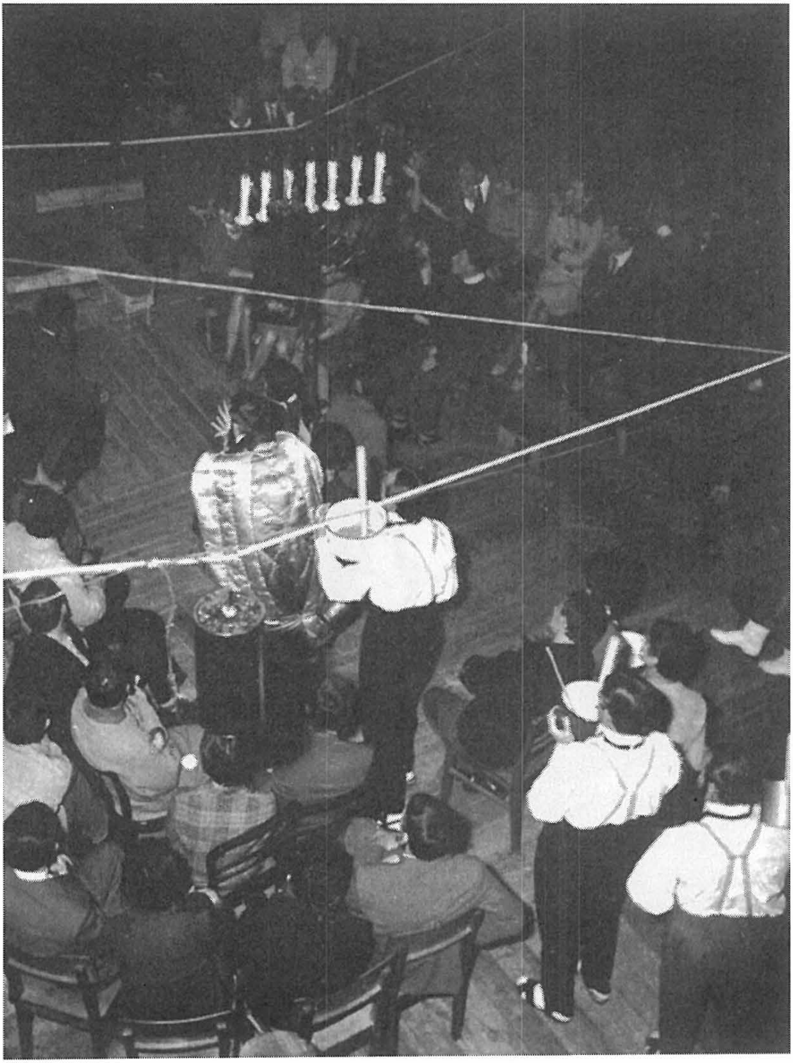
89. 90.



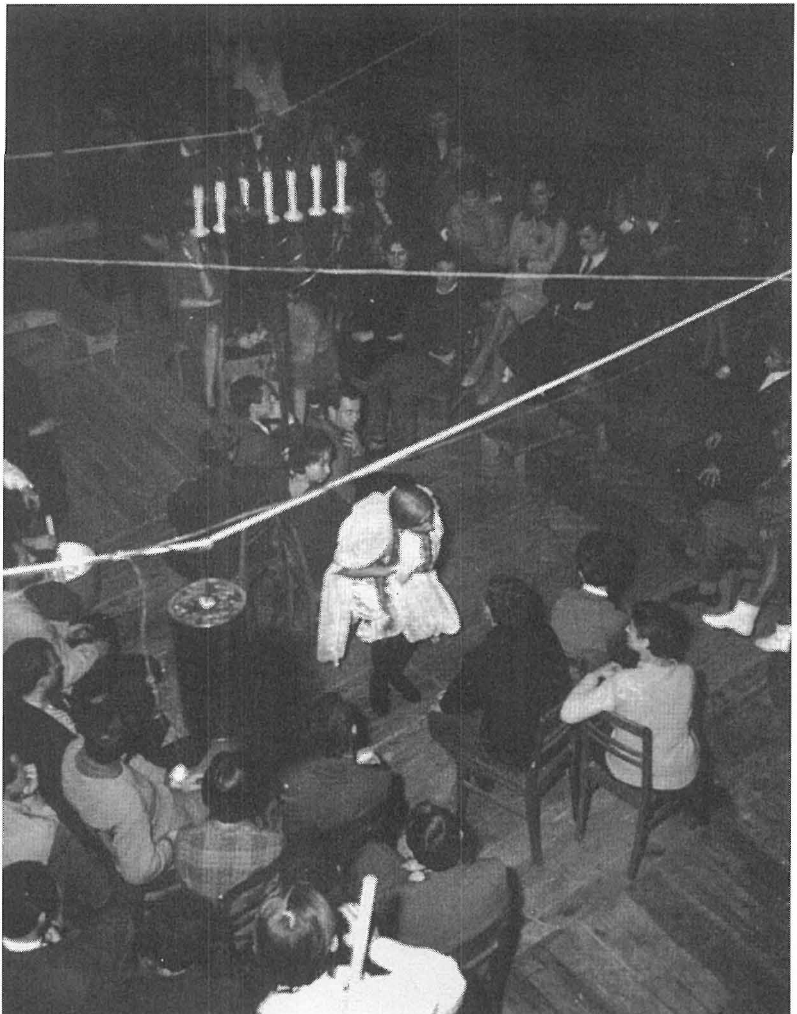




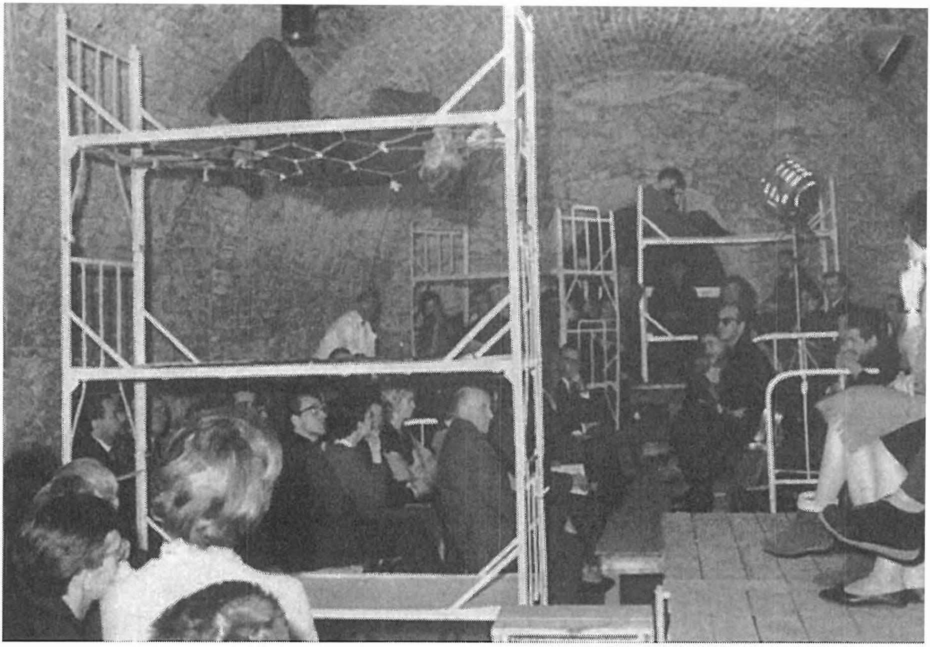




93. **Strămoșii:** Actorii evocă fantome printre spectatori în timpul unui ritual rural. **Fot. Mozer.**



94. **Strămoşii:** Fantoma unei tinere fete **(Rena Mirecka)** stabileşte contactul cu cei vii **(spectatorii). Fot. Mozer.**



95.

95, 96. **Kordian:** Dispozitiv scenic. Acțiunea se desfășoară într-un spital psihiatric, spectatorii fiind tratați ca niște pacienți. Acțiunile lui Kordian **(Z. Cynkutis)** sunt considerate ca simptome ale nebuniei sale. Atunci când crede că se află pe vârful lui Mont Blanc **(fot. 96)** și-și oferă sângele în mod solemn pentru patrie, i se ia în realitate sângele pentru a-l elibera de delirul său. **(Z. Cynkutis, Z. Molik, A. Jaholkowski). Fot. Weglowski.**

96.





97. **Kordian:** Medicul tratează unul din pacienți, înconjurat de spectatori. **Fot. Weglowski.**

TABLA DE MATERII

Prefață – Peter Brook 5

Spre un teatru sărac – Jerzy Grotowski 9

Noul testament al teatrului – Interviu cu Jerzy Grotowski
de Eugenio Barba 16

Teatrul este o întîlnire – Interviu cu Jerzy Grotowski
de Naim Kattan 34

Acropolis: tratarea textului – Ludwik Flaszen 37

Doctor Faust: montajul unui text – Eugenio Barba 44

Prințul constant – Ludwik Flaszen 51

Nu era în întregime el însuși – Jerzy Grotowski 53

Cercetări despre metodă – Jerzy Grotowski 59

Antrenamentul actorului (1959–1962) – Eugenio Barba 63

Antrenamentul actorului – Franz Marijnen 85

Tehnica actorului – Interviu cu Jerzy Grotowski
de Denis Bablet 108

Discursul de la Skara – Jerzy Grotowski 116

Întîlnire americană – Interviu cu Jerzy Grotowski
de Richard Schechner și Theodore Hoffman 125

Expunere de principii – Jerzy Grotowski 133

Postfață: Lupta cu absolutul – George Banu 140

Cronologie 144

Legendele ilustrațiilor 145

UNITEXT
EDITURĂ A UNITER
Culegere şi tehnoredactare OPEN PRINT S.A.

Lucrare executată la Tipografia „BUCUREŞTII NOI"
Str. Hrisovului nr. 18A, sector 1, Bucureşti
Tel.: 667 64 28; Fax: 667 21 85; Centrală: 667 55 70